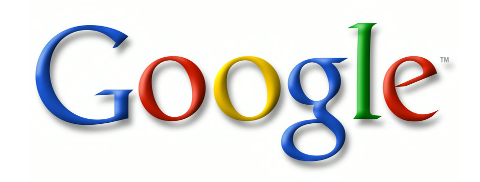
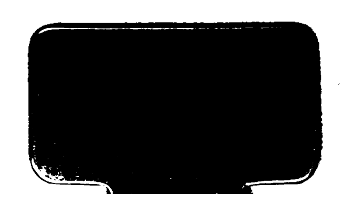




GEORGE-EDGAR BONNET

PHILIDOR

ET L'ÉVOLUTION

DE LA

MUSIQUE FRANÇAISE

AU XVIIIe SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

PHILIDOR

PHILIDOR

George-Edgar BONNET

PHILIDOR

ET L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE FRANÇAISE AU XVIIIe SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
1921

PHILIDOR

ET L'ÉVOLUTION

DE

LA MUSIQUE FRANÇAISE

AU XVIII[e] SIÈCLE

INTRODUCTION

Voici un musicien français qui, pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, a plus qu'aucun autre illustré son art et son pays. Il a reflété la grâce intelligente et spirituelle d'une époque séduisante entre toutes ; il a été l'un des créateurs — le principal peut-être — d'un genre artistique qui, bien que dégénéré depuis, a mérité d'être regardé comme une production précieuse de notre génie national ; il s'est en son temps, par vingt-cinq ouvrages dramatiques et plusieurs ouvrages de concert, acquis une renommée que nulle alors n'éclipsait.

De sa gloire passée les témoignages abondent : journaux, mémoires, correspondances du temps la

célèbrent à l'envi. La « touche fière et savante de M. Philidor », sa « musique intéressante, sublime et savante sans cesser d'être gracieuse », sont de tous les contemporains l'objet des plus vibrants éloges. Le *Mercure* est rempli d'enthousiasme. Les meilleurs critiques de l'époque, Framery, Suard, Laborde, sont unanimes dans la louange. Grimm, si peu suspect de bienveillance à l'égard des musiciens français, écrit au sujet d'*Ernelinde,* dont une première version, trahie par la faiblesse du livret, fut froidement accueillie : « Il est démontré par cet essai que ce n'est pas avec de la musique qu'on peut réussir à l'Opéra de Paris; car si le public se doutait seulement des premiers éléments de la langue sublime que parle Philidor, son ouvrage serait allé aux nues. » Il n'y a au reste, pour Grimm, que deux hommes « sachant écrire de la musique en France, Philidor et Grétry ». Les émules mêmes de Philidor, Monsigny tout le premier, ont proclamé sa supériorité. Œuvres de concert et productions dramatiques ont excité la même admiration : *Tom Jones* fut proclamé « le plus bel ouvrage qui soit au théâtre », tandis que l'exécution au concert spirituel du *Carmen sæculare* fut une manière d'événement et valut, à « un auteur justement célèbre », un véritable triomphe.

Et ce compositeur jadis illustre est aujourd'hui

presque complètement ignoré du public. Son nom même, jusqu'à une date récente, eût pour ainsi dire disparu du souvenir des hommes, si les joueurs d'échecs, moins versatiles sans doute que les artistes, n'en avaient pieusement conservé la mémoire ; car Philidor a partagé sa vie entre deux passions, déployant dans un double domaine un égal génie. Quant à son œuvre, on peut dire qu'elle n'était plus connue que de quelques érudits, lorsque, dans le courant de l'année dernière, un directeur entreprenant s'avisa d'exhumer successivement, d'abord la petite « comédie mêlée d'ariettes », le *Soldat Magicien,* puis un opéra-comique, le *Maréchal Ferrant,* et de les ressusciter pour quelques jours.

Le succès de cette double tentative, la joie délicate qu'en éprouva un public cultivé n'étonnèrent pas les rares musiciens qui avaient eu l'occasion de lire, dans les Bibliothèques où elles dorment, les partitions de Philidor. Ceux-là en effet avaient pu mesurer l'intérêt et l'agrément qu'elles présentent : ils leur avaient trouvé beaucoup plus qu'un charme archaïque ; ils les avaient jugées dignes non seulement de l'admiration rétrospective, mais de la sympathie effective d'un auditoire moderne. Ils savaient que par la vigueur de sa personnalité, par la fermeté, le caractère, la variété de ses idées musicales, par la verve qui anime son

œuvre et l'émotion qui s'en dégage, Philidor n'avait pas usurpé la célébrité dont il jouissait de son vivant.

Le cas de Philidor, gloire française oubliée, n'est pas unique, en vérité. On a tout dit sur les injustices dont les grands hommes sont victimes de la part de leurs contemporains; mais n'est-ce pas plutôt à la postérité que l'on devrait reprocher de méconnaître le génie? Il est assez rare, quoi qu'on proclame, — il l'a été surtout antérieurement au dix-neuvième siècle, — qu'un véritable artiste, créateur de réels chefs-d'œuvre, n'ait pas, en dépit de ses tribulations premières, réussi à forcer de son vivant l'admiration publique. Combien nombreuses, au contraire, sont les gloires authentiques, honorées de leur temps, qui subissent ensuite une éclipse imméritée, avant de rayonner d'un immortel éclat? C'est que les jugements humains ne procèdent guère que par actions et réactions. Lorsqu'un homme a brillamment incarné l'idéal d'une époque, qu'il en a traduit les sentiments, exprimé les idées, réalisé les rêves, il est, de par une sorte de fatalité, renié par la génération qui suit : l'oubli, le plus souvent, succède à l'apothéose. Si les contemporains sont aveuglés parfois par des habitudes de l'esprit que toute nouveauté déconcerte, la postérité n'est pas moins prévenue à l'égard de ceux

qui ont illustré un passé récent : les fils dédaignent naturellement ce que les pères ont aimé.

Le dix-huitième siècle artistique n'a pas échappé à cette loi. Emportée par la tourmente révolutionnaire, la mémoire des hommes qui avaient le mieux représenté le fin sourire de cette époque a pendant près d'un siècle sombré dans une indifférence profonde. Victime, tout d'abord d'une antipathie en quelque sorte vengeresse, elle a plus tard souffert de la médiocrité de goût d'une société nouvelle. Dans quel discrédit les arts plastiques des règnes de Louis XV et de Louis XVI ne sont-ils pas pendant longtemps tombés? Le moment n'est pas encore bien éloigné où les Goncourt achetaient pour vingt francs un admirable Fragonard, où Lacaze payait cinq louis un chef-d'œuvre de Chardin. Fragonard et Chardin, et avec eux tous les grands peintres de leur temps, ont depuis lors pris une éclatante revanche et semblent maintenant défier l'éternité. Les musiciens qui furent leurs contemporains n'ont pas tous été aussi heureux. Pour beaucoup, l'heure de la réhabilitation tarde encore à sonner. Ce n'est que récemment que les beaux efforts de la *Schola Cantorum* ont rappelé l'attention sur le plus grand d'entre eux, — et il s'en faut que J.-Ph. Rameau occupe dans l'admiration de la foule et dans le cœur des musiciens la place d'honneur à

laquelle il a droit. Monsigny et Grétry n'ont fait que depuis peu l'objet de tentatives, d'ailleurs modestes, de résurrection : le succès qu'ont obtenu certaines représentations, données à Paris au cours de ces dernières années, a suffi cependant à prouver la vitalité que possède toujours l'art charmant des créateurs de l'opéra-comique.

De tous les artistes qui ont été l'honneur de la seconde moitié du dix-huitième siècle, aucun n'a été victime d'un plus injuste oubli que François-André Danican-Philidor.

Diverses raisons peuvent, dans une certaine mesure, l'expliquer.

La mort de Philidor a coïncidé avec les sombres jours qui suivaient immédiatement la Terreur. Le torrent de la Révolution venait d'engouffrer la société subtile et raffinée dont l'auteur de *Tom Jones* avait su faire la joie, et jamais mentalités ne furent plus différentes, plus diamétralement opposées, que celles des deux générations que sépara le grand bouleversement. Rien de ce qui avait fait les délices de la première ne pouvait être aimé de la seconde. L'art de Philidor avait trop bien exprimé la sensibilité discrète et fine de l'ancien régime finissant pour avoir chance de plaire aux héritiers des régicides, aux idéologues épris de l'antiquité, non plus que, dans les années qui suivront,

aux fougueux apôtres du romantisme ou aux bourgeois un peu lourds de la Monarchie de Juillet. Certes, le genre qu'avaient créé les Philidor et les Monsigny ne mourut point, il s'en faut. Mais à voir ce que, sous l'influence d'un italianisme facile et vulgaire, il est devenu, l'on serait tenté de le regretter. De ceux qui appréciaient les plates productions de l'opéra-comique du dix-neuvième siècle, l'art à la fois délicat et ferme d'un Philidor ne pouvait plus être goûté.

D'autre part, si Philidor ne fut pas qu'un musicien de théâtre, si, à plusieurs reprises, il s'éleva jusqu'aux cimes de la musique pure, il fut néanmoins surtout un musicien de théâtre. Et sans doute faut-il voir dans ce fait une cause de plus à l'indifférence dont il est devenu l'objet. Le genre dramatique est, beaucoup plus que tout autre, soumis à une série de conventions fragiles et arbitraires, dont l'acceptation par le public est strictement indispensable. Adhère-t-on à ces conventions, tout devient au théâtre susceptible d'émouvoir ou de charmer. Se refuse-t-on à les admettre, il ne reste plus guère qu'invraisemblance et puérilité.

Or rien ne vieillit plus vite que ces sortes de conventions. Ce qu'une génération a sans effort accepté, ce qui nullement ne rebutait sa raison, paraît à la suivante intolérable. Alors toute illusion s'envole, emportant

avec elle tout sentiment de beauté. Et puis, et surtout, au théâtre le compositeur est, pour son malheur, solidaire d'un poète, d'un librettiste, dont la médiocrité, pour dire le moins, est à peu près infaillible. Toujours dangereuse, une telle association est trop souvent fatale au musicien; elle l'est plus spécialement quand les habitudes du public ont changé : la musique seule paraîtrait encore agréable, mais la nullité de la pièce la tue.

Ajouterons-nous un dernier motif d'oubli, qui, pour n'être pas d'ordre proprement musical, n'en a pas moins son importance? Philidor n'a laissé aucun ouvrage littéraire, ni essais, ni mémoires, ni études théoriques. Contrairement à tant d'autres, qui ont abondamment entouré de commentaires leur œuvre et leur personne, il a négligé ce moyen d'attirer l'attention des critiques, des historiens et du public. Or, il faut l'avouer, c'est pour un artiste un précieux facteur de popularité que cette sorte de réclame qu'il se fait — ou que d'autres font pour lui — par la publication de lettres, de professions de foi, de manifestes, jetant avec ou sans éclat un surcroît de lumière sur ses idées, ses intentions, ses amours ou ses haines. Philidor n'avait pas — comme Gluck, comme Grétry, comme Berlioz et tant d'autres — cette corde à son arc. C'est par sa musique seule qu'il sollicite l'estime et l'inté-

rêt de la postérité. Nous voudrions, dans ce petit volume, montrer que cette musique suffit à les lui mériter et qu'elle est digne d'être écoutée.

Philidor est un grand artiste français; or il n'a jamais été plus utile de dresser l'inventaire intégral de notre patrimoine de gloire et de génie. Une nation, comme un individu, puise une large part de sa force et de sa grandeur dans la confiance justifiée qu'elle possède en elle-même; est-il un meilleur moyen de fortifier chez un peuple cette confiance en soi que de lui faire mieux apprécier et mieux aimer la beauté de ses créations passées, le pénétrant ainsi d'un légitime orgueil?

Selon l'heureuse expression d'un écrivain contemporain, il existe une musique française, magnifique ou charmante, et que la plupart d'entre nous ignorent : travaillons à la faire connaître.

I

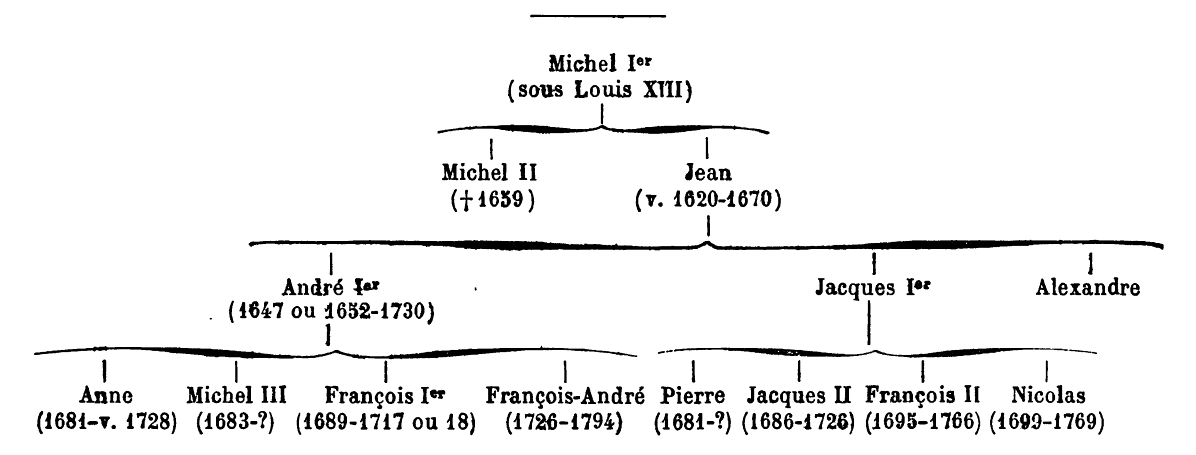
LA DYNASTIE

Les exemples sont fréquents, dans l'histoire de la musique, de longues lignées d'artistes de même sang : les grandes familles des Bach en Allemagne, des Couperin en France, des Scarlatti en Italie, sont présentes à toutes les mémoires. C'est à une dynastie de ce genre qu'appartient François-André Danican-Philidor[1]. Deux siècles durant, — les dix-septième et dix-huitième, — le nom de Philidor figure en effet dans les annales de la musique française et son souvenir demeure associé à celui de divers événements artistiques importants.

Cette belle famille « de musiciens en tous genres » portait primitivement le nom de Danican. La légende veut que sous Louis XIII, Michel Danican, d'origine dauphinoise, ait enthousiasmé le roi au point que celui-ci, se rappelant un artiste italien qui l'avait autre-

1. Sources principales. — *États de France,* XVIIe et XVIIIe siècles. — *Mercure,* dates diverses, XVIIIe siècle. — LABORDE, *Essais.*
Bibliographie. — *France Musicale,* 1874. — A. POUGIN, *Chronique musicale,* 1874-5. — A. FROMAGEOT, *Compositeurs versaillais,* 1907.

TABLEAU DE LA DYNASTIE DES PHILIDOR MUSICIENS



fois charmé, se soit écrié : « J'ai trouvé un second Filidor. » Et le surnom serait resté. Quoi qu'il en soit de cette jolie anecdote, rapportée dans ses *Essais* par Laborde, le premier Philidor ou Filidor eut deux fils, dont l'un, Jean, fut l'aïeul du créateur de l'opéra-comique. Ce Jean occupa sous Louis XIV les charges de « phifre » et de trompette marine de la « Grande Écurie ». Phifre de la Grande Écurie, voilà certes des mots qui sonnent curieusement à nos oreilles modernes et qui demandent quelque explication.

L'art musical avait de tout temps été en honneur à la cour des rois de France : dès le moyen âge, les souverains avaient attaché à leur personne un certain nombre de chanteurs et d'instrumentistes. Peu à peu le noyau d'artistes ainsi formé avait été constitué en un organisme officiel, plus exactement en une série d'organismes juxtaposés, et, au dix-septième siècle, la Musique du Roi se divisait en trois branches distinctes : Musique de la Chapelle, de la Chambre, de la Grande Écurie. Chacune d'elles avait ses attributions spéciales — que son nom suffirait à définir — et son personnel propre, encore que beaucoup de virtuoses cumulassent les fonctions. Les musiciens de la Chambre se faisaient entendre aux dîners du roi et aux bals de la cour : ils exécutaient, fort bien d'ailleurs, une musique parfois excellente, et parmi eux se distin-

guaient les fameux « vingt-quatre violons ». Les musiciens de la Chapelle jouaient aux cérémonies religieuses auxquelles assistaient les souverains ou la famille royale. Enfin la Musique de la Grande Écurie prêtait son concours aux carrousels et aux fêtes d'un caractère plus ou moins militaire.

Cette organisation subsista pendant la plus grande partie du dix-huitième siècle. Recrutés avec soin, les artistes de la Musique du Roi composaient un ensemble tout à fait remarquable, héritier des meilleures traditions du grand art instrumental et choral qui s'était épanoui en France au sortir du moyen âge et au siècle de la Renaissance. Beaucoup d'entre eux, d'ailleurs, ne se contentaient pas d'être des virtuoses et pratiquaient la composition, souvent avec talent.

Ce fut le cas de la plupart des Philidor. L'ancêtre Jean Danican avait donné l'exemple. Né aux environs de 1620, il avait écrit un certain nombre d'airs de danse qui ont malheureusement disparu. De son mariage avec une demoiselle Jacqueline Goudière, il avait eu plusieurs enfants, dont l'aîné, André, — né à Paris en 1647, — devait élever à la musique française un monument qui lui mérite à jamais la reconnaissance nationale.

Musicien précoce, André Philidor obtient tout jeune un brevet de « quinte de cromorne et de trompette

marine » de la Grande Écurie. Jouant également du hautbois, du basson, du tambour, il ne tarde pas à faire partie de la musique de la Chapelle et de celle de la Chambre, où il a pour collègue un Couperin. D'une infatigable activité, il se multiplie comme virtuose et comme compositeur : auteur de marches militaires et de petits concertos, il fait aussi, en 1687, représenter un opéra-ballet qui reçoit un accueil favorable. L'année d'après, un divertissement comique de lui est dansé devant le roi : ce n'est en vérité qu'une sorte de mascarade assez peu raffinée, mais qui plaît cependant à Louis XIII. Des œuvres assez nombreuses d'André Philidor, quelques partitions subsistent : plusieurs sont agréables, vivantes et claires.

Ce n'est point en elles, cependant, que réside le principal titre de gloire de leur auteur. En 1684, André fut adjoint à un certain Fossard dans le poste de gardien de la Bibliothèque de musique du Roi, place qu'il ne tarda pas à occuper seul. En cette qualité, il conçut un projet de grande envergure, dont on ne saurait trop mettre en relief l'importance et l'intérêt : il s'agissait de retrouver et de former en collection tous les ouvrages de musique que la France avait jusqu'alors produits et qui étaient ou perdus ou dispersés un peu partout. On imagine aisément l'immensité de la tâche et les difficultés qu'elle comportait. Un

pareil travail n'exigeait pas seulement de son auteur une érudition exceptionnelle jointe à de solides connaissances techniques : elle supposait surtout chez lui une curiosité d'esprit et un sens du passé alors très rares. Le goût de l'histoire et la compréhension des époques précédentes n'étaient pas les traits caractéristiques du dix-septième siècle : aussi faut-il savoir un gré particulier à l'homme qui, dans des conditions peu propices, a voulu retrouver les traces d'un passé plus ou moins oublié : c'est grâce à lui que de véritables trésors de notre art national vivent encore pour nous.

Multipliant les recherches par tout le royaume, étudiant, copiant, classant, il réussit, au prix d'un effort intense et soutenu, à réunir en cinquante-neuf volumes une grande partie de ce qui depuis deux siècles avait paru en France de plus intéressant. Ouvrages de musique religieuse, messes et motets contemporains, airs de danse du temps de François Ier, ballets de cour des seizième et dix-septième siècles, opéras de Lully et de quelques-uns de ses émules ou imitateurs, marches militaires, airs de chasse et de carrousel, on trouvait de tout dans ce monument — source précieuse de documentation — qui fait à l'intelligence et au goût comme à l'inlassable persévérance de celui qui l'a entrepris, le plus grand honneur.

Il semble, à la vérité, qu'André Philidor ait été tout d'abord inspiré par le désir de s'instruire et d'éclairer ses concitoyens plutôt que par une très vive admiration pour la vieille musique qu'il cherchait à ressusciter. C'est ainsi que dans la dédicace au roi d'un des premiers volumes de la collection, il s'exprime en ces termes : « Sire, je présente à Votre Majesté un recueil de presque tous les ballets qui ont été faits sous les règnes des rois vos prédécesseurs. C'est une recherche que je n'ai entreprise que pour faire voir la différence qu'il y a des ouvrages de musique de ce temps-là à ce qu'on fait aujourd'hui. Je sais bien qu'on n'y trouve aucune de ces grandes beautés qui sont répandues dans tout ce que fait l'incomparable M. de Lully, ni rien qui soit du goût savant de M. de Lalande qui lui a succédé. » Peu à peu, cependant, André Philidor se laisse davantage séduire par les charmes de ces vieux ouvrages ; il en perçoit de mieux en mieux la valeur : « Sire, écrit-il dans une autre dédicace, ce que je présente à Votre Majesté, à la suite de tous les ballets qui ont été dansés sous les derniers règnes, est une recherche aussi curieuse que la précédente et qui renferme de plus grandes beautés... Il faut avouer que MM. Mollier, Masuel, Verpré, qui en composaient les symphonies, avec MM. Camfort, Chansi et Boisset, qui étaient pour le vocal, avaient déjà aperçu de loin les

lumières du bon goût qui n'ont été entièrement découvertes que par M. de Lully. »

Cette magnifique collection a malheureusement été l'objet de vicissitudes fâcheuses. Conservée à Versailles jusqu'à la Révolution, elle fut à cette époque laissée à la disposition des professeurs au Conservatoire récemment fondé. Tous, hélas ! ne la respectèrent pas comme il eût fallu, et quelques-uns se livrèrent à de déplorables dilapidations.

Un deuxième vol eut lieu quelques années plus tard, si bien qu'il ne subsiste plus aujourd'hui qu'environ la moitié de ce grand travail. La majeure partie de ce qu'il en reste se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire, à Paris; quelques volumes sont à Versailles.

Louis XIV avait pour Philidor une estime et une sympathie dont à plusieurs reprises il témoigna : en 1680, notamment, il fit don à son bibliothécaire d'une « place à bâtir » rue du Bel-Air, à Versailles, et, trois ans plus tard, il l'autorisa à mettre en loterie la maison construite sur cet emplacement. Le musicien y gagna, semble-t-il, une somme rondelette, qui l'aida par la suite à supporter de lourdes charges de famille : marié à Mlle Monginot, il eut d'elle, en effet, seize enfants ! Devenu veuf, il épousa en secondes noces, en 1719, une jeune fille de vingt ans, Élisabeth Leroy,

qui lui donna encore cinq héritiers : l'un de ceux-ci devait être le célèbre François-André.

Retiré à Dreux, après une longue et belle existence, André Philidor y mourut le 11 août 1730. D'après les témoignages de ses contemporains, en particulier de ses collègues à la Bibliothèque du Roi, il possédait les qualités de cœur et de caractère qui devaient se retrouver chez son fils François-André : généreux, serviable, indulgent, il avait cette sorte de candeur qui empêche de croire au mal.

Deux de ses frères furent également de bons musiciens. Jacques, né à Paris en 1656, fut dès l'âge de douze ans fifre de la Grande Écurie et fit, pendant presque toute son existence, partie de la Musique du Roi en de multiples qualités. Lié d'une affection profonde à son aîné, il vint comme celui-ci s'établir à Versailles, où, chargé lui aussi de famille, il fut l'objet des libéralités de Louis XIV qui l'aimait à la fois pour sa nature affable et pour la diversité de ses talents. Il a laissé de nombreuses marches militaires conservées dans un des volumes de la collection Philidor, volume en grande partie consacré aux œuvres de la famille. Alexandre, frère d'André et de Jacques, figura aussi pendant quelque temps sur les états de la Musique du Roi.

Des vingt et un enfants d'André Philidor, plusieurs

furent musiciens, et l'un d'eux — indépendamment de l'auteur de *Tom Jones* — mérite de figurer en bonne place dans l'histoire de la musique française : c'est Anne Danican-Philidor, qui naquit en 1681 et mourut vers 1728.

Filleul du duc Anne de Noailles, qui paraît lui avoir facilité de précoces débuts, il n'avait pas seize ans lorsqu'il fit représenter à la cour une pastorale, *L'Amour Vainqueur,* qui, bien accueillie à la première audition, fut chantée de nouveau à deux reprises, devant le roi d'abord, puis devant Monsieur et Madame. L'année d'après, une autre pastorale héroïque, *Diane et Endymion,* confirma sa jeune réputation. Une sorte d'opéra, *Danaè,* suivit de peu. La survivance des charges de son père lui ayant été assurée en 1702, Anne succède effectivement en 1712 à la Chambre et quelques années plus tard à la Grande Écurie. Entre temps il est nommé hautbois de la Chapelle et — d'après Laborde — surintendant de la musique des princes de Conti. Louis XIV le tient en amitié particulière et reçoit fréquemment l'auteur d'une musique qu'il aime et qu'à un âge très avancé il prend encore plaisir à chanter.

Malgré ses premiers et rapides succès, Anne renonça assez vite au théâtre, auquel il préféra la musique purement instrumentale; diverses compositions de lui, notamment une suite de pièces pour flûte, violon et

hautbois, ne sont dénuées ni d'agrément ni de valeur. Son mérite de compositeur, cependant, pas plus que son talent de virtuose, ne constitue son titre principal à l'admiration des amateurs de musique. La gloire d'Anne Philidor est d'avoir été le fondateur du premier et du plus important concert régulier du dix-huitième siècle. Ce n'est point là un mince mérite.

Depuis la disparition, après une courte existence, de la célèbre Académie créée sous Charles IX par de Baïf et quelques musiciens, il n'existait en France aucun concert public de valeur présentant un caractère périodique ou permanent. La musique dramatique ne manquait ni d'organes ni de moyens d'exécution ; la musique non théâtrale en était presque totalement dépourvue et était impuissante à se faire connaître hors de la Chambre ou de la Chapelle du Roi. C'est en partie à ce fâcheux état de choses qu'il faut attribuer la lenteur des progrès accomplis en France pendant les dix-septième et dix-huitième siècles par le goût musical du public, ainsi que l'orientation trop exclusive de l'art vers la musique dramatique et les choses du théâtre. Bien peu de gens, même parmi les plus cultivés et les mieux doués, avaient une éducation artistique suffisante pour apprécier la beauté d'une musique réduite à ses seules ressources, privée de l'intérêt — si pauvre qu'il fût — d'une affabulation

quelconque. L'art qui avait autrefois connu à l'Église des jours de magnificence sereine, paraissait n'avoir pu en France se laïciser qu'en empruntant l'appui d'une littérature affadie, enfantine et conventionnelle. La valeur, le sens et l'intérêt de la musique « pure » ont été, sous l'ancien régime et jusqu'à une date relativement récente, trop souvent méconnus en France par le public comme par les théoriciens. Rousseau n'écrivait-il pas, au milieu du dix-huitième siècle, au moment même où le concert fondé par Anne Philidor faisait connaître une musique de chambre ou d'orchestre infiniment intéressante : « Les sonates sont à la mode... J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La musique purement harmonique est peu de chose; pour plaire constamment et éviter l'ennui, elle doit s'élever au rang des arts d'imitation. » Ces fâcheuses conceptions, avant même de trouver chez Jean-Jacques et chez les Encyclopédistes leurs doctrinaires aussi éloquents que paradoxaux, ont longtemps régné en France. Et malgré l'impulsion donnée en sens contraire par César Franck et son école, il n'est pas certain qu'elles aient aujourd'hui même perdu tout leur empire.

C'est contre elles, c'est contre l'ignorance artistique des foules, qu'Anne Philidor a la gloire d'avoir voulu réagir. Deux tentatives plus modestes faites en 1722

lui en avaient sans doute donné l'idée, — celle du concert français des *Mélophilètes* et celle du concert italien des *Amateurs*. En 1725, Anne obtient du roi le privilège de donner périodiquement des concerts, dits spirituels : la condition imposée est qu'il payera six mille livres par an à l'Académie royale de musique dont la nouvelle entreprise doit toujours dépendre. L'inauguration a lieu le dimanche de la Passion — 18 mars — de l'année 1725. Le premier concert, nous apprend le *Mercure* dans un compte rendu enthousiaste, dure de six à huit heures du soir et se termine au milieu des applaudissements chaleureux d'une brillante assemblée. Le programme comporte plusieurs œuvres de Michel de Lalande, un compositeur bien injustement oublié aujourd'hui, l'un de ceux cependant qui sous l'ancien régime ont fait le plus grand honneur à la musique française; on joue successivement de lui une suite pour violon, un *Caprice*, un *Confitebor*, une *Nuit de Noël;* un concerto de Corelli et un *Cantate Domine* du même Lalande clôturent la séance. Le succès est très vif; les ouvrages donnés sont intéressants et l'exécution est fort bonne. « Il serait très difficile, dit le *Mercure*, de trouver ailleurs un plus parfait assemblage de voix et de joueurs d'instruments, puisque les meilleurs sujets de la Musique du Roi, de l'Académie royale, et autres excellents

maîtres, au nombre de soixante, composaient ce magnifique concert, dont l'exécution admirable et qui attire un si grand concours est entièrement due au sieur Philidor. » Cette première séance est immédiatement suivie de plusieurs autres, « ordinairement composées de deux grands motets et de deux suites d'airs de violons, concerti et airs italiens ». Les motets de Lalande forment en général le fond du programme, et l'on n'a pas à s'en plaindre.

Sous la très heureuse impulsion que lui imprime Anne Philidor, à la fois organisateur avisé et chef d'orchestre de talent, le concert spirituel prend rapidement un brillant essor; et pendant de longues années, ses succès se renouvelleront. Il fera connaître au public la meilleure musique française et italienne du temps; il contribuera notamment dans une large mesure à propager la juste renommée de Michel de Lalande; il fera entendre des violonistes de premier ordre, tels Rebel et Francœur, qui deviendront codirecteurs de l'Opéra-Comique, Battiste, Guignon, le dernier « roi des violons »; des flûtistes éminents : Blavet, Lucas, Buffarin, et bien d'autres. Ainsi, au cours de la plus grande partie du dix-huitième siècle, il rendra non seulement à de bons virtuoses, mais à l'art français, des services éclatants : par son initiative heureuse, par la sûreté de son goût, par son talent d'organisation,

Anne Philidor a joué dans l'histoire de la musique un rôle infiniment utile : ne lui marchandons pas notre reconnaissance.

Si le concert spirituel devait avoir une longue et brillante carrière, son créateur n'en eut pas longtemps le profit. A la suite d'un différend qu'il eut avec son associé Lanoy, Anne Philidor quitta, en 1727 ou 1728, la direction de l'entreprise, dont le privilège passa d'abord à Simart et à Mouret, puis fut, en 1734, repris par l'Académie royale. Le fondateur dépossédé ne survécut guère d'ailleurs à l'abandon de ses fonctions directoriales : il mourut à peine âgé de quarante-sept ans.

Parmi les fils du premier lit d'André Philidor, deux autres firent partie de la Musique du Roi. Michel, né à Versailles en 1683, filleul de Michel de Lalande, fut timbalier des Gardes du Corps, puis tambour de la Chambre. François, de six ans plus jeune, fut un flûtiste de talent et, comme la plupart des Philidor, jouait des instruments les plus divers; compositeur, il a laissé d'agréables pièces pour flûte traversière et violon.

Plusieurs fils de Jacques Philidor furent aussi des artistes distingués. Pierre fut particulièrement précoce : à seize ans, il fit représenter devant la cour à Marly une pastorale applaudie. Excellent virtuose, il occupa de nombreuses charges dans les diverses branches

de la Musique du Roi. Ses multiples devoirs d'exécutant ne l'empêchaient pas de composer avec quelque abondance : nous conservons de lui des recueils de musique de chambre, des suites pour flûte, des suites pour hautbois, flûtes et violons, dont certaines seraient encore aujourd'hui entendues avec grand plaisir; on y trouve, outre une connaissance particulière de la technique des instruments à vent, de la grâce, du charme et de l'aisance. Un frère de Pierre, Jacques, né en 1686, après avoir été fifre et tambour de la Grande Écurie, accompagna en Espagne le duc d'Orléans, en qualité de musicien, et trouva la mort au cours de la campagne. François et Nicolas firent à leur tour partie de la Musique du Roi.

Deux siècles durant, cette belle dynastie donna donc à la France une quinzaine de musiciens, de valeur inégale sans doute, mais qui tous, à des degrés divers, firent honneur à leur art et à leur pays. Plusieurs d'entre eux méritent de demeurer dans le souvenir de quiconque s'intéresse à l'histoire de la musique française; et, indépendamment de celui que l'on pourrait appeler « Philidor le Grand », — auquel nous allons arriver, — deux représentants de la famille, l'auteur de la monumentale collection et le créateur du concert spirituel, conservent d'indiscutables droits à notre admiration reconnaissante.

II

LA VIE ET L'HOMME[1]

Les recherches de l'érudition contemporaine n'ont pas comblé toutes les lacunes que présentait l'histoire du plus célèbre des Philidor. Elles ont néanmoins réussi à dissiper la plupart des obscurités et des contradictions accumulées pendant la première moitié du dix-neuvième siècle par les grands pontifes de la critique musicale. Elles y eurent quelque mérite, car les notices consacrées à François-André par Jal, Fétis, Clément et quelques autres sont surtout remarquables par la prétention qu'elles apportent à réfuter réciproquement leurs erreurs... pour les remplacer par d'autres.

C'est à Dreux, choisi comme lieu de retraite par son père, que naquit, le 27 septembre 1726, François-André

1. Sources principales. — *Correspondance inédite* de PHILIDOR. — *Mercure,* dates diverses au XVIII[e] siècle. — *Correspondance* de GRIMM. — *Mémoires secrets* de BACHAUMONT. — *Journal* de COLLÉ. — *Essais* de LABORDE. — *Le Palamède, Revue des Echecs,* 1847.

Bibliographie. — A. POUGIN : *Chronique musicale,* 1874-5; *Monsigny et son temps,* 1908; *J.-J. Rousseau musicien,* 1901. — J. TIERSOT : *Histoire de la Chanson populaire en France,* 1889.

Danican-Philidor. Une modeste maisonnette dépendant du château porte encore une plaque commémorative de l'événement. Le sourire de cette charmante vallée de la Blaise éclaira les premières années du petit Philidor, qui lui dut peut-être un peu de l'aimable humeur dont, à travers les vicissitudes de l'existence, il ne se départit pour ainsi dire jamais. François-André quitta tout jeune, il est vrai, ce berceau familial; mais il ne s'en éloignait pas beaucoup. La tradition héréditaire voulait qu'il commençât de très bonne heure son éducation musicale : il avait six ans à peine — suivant des témoignages dignes de foi, dont les contestations peu convaincantes de Fétis ne diminuent pas la valeur — lorsqu'il fut envoyé à Versailles comme « enfant de la Chapelle du roi », où les premiers éléments de l'art devaient lui être inculqués.

Quel qu'ait été d'ailleurs le moment précis de ses débuts, Philidor, c'est là le point essentiel, fut, dès l'âge le plus tendre, confié à un maître éminent, qui n'était autre qu'André Campra. Il ne pouvait, certes, pas mieux tomber. Le brillant auteur de l'*Europe galante*, des *Fêtes vénitiennes*, de tant d'autres ouvrages célèbres, était un des meilleurs musiciens de son temps. D'inspiration abondante et facile, ayant avec un égal succès abordé les genres les plus divers, il connaissait tous les secrets de son art. Très éclec-

tique de goût, il passait avec succès de la vivacité italienne à la noble ordonnance française et savait soutenir une mélodie gracieuse de toutes les ressources d'une harmonie subtile. A l'époque où il reçut le jeune Philidor parmi ses élèves, Campra était chargé d'ans comme de gloire; mais, pédagogue plein d'expérience, il conservait en sa verte vieillesse toutes les qualités de l'éducateur. Aussi exerça-t-il sur le développement des dons de son petit disciple la plus efficace et heureuse influence. Sous sa direction, François-André fit des progrès rapides dans la science du contrepoint comme dans celle de l'harmonie. Il ne semble pas qu'il se soit jamais consacré à l'étude approfondie d'un instrument : ce fut dès le début vers la composition qu'il s'orienta. On s'explique mal comment, dans ces conditions, certains critiques modernes ont pu reprocher à Philidor une éducation musicale tardive et incomplète. Quand la seule lecture de ses ouvrages ne suffirait pas à faire justice d'une telle erreur, les textes historiques y opposeraient un démenti formel; ils prouvent fort bien que la solide et sûre technique sans laquelle aucune création forte n'est possible, Philidor l'a possédée plus qu'aucun autre compositeur français de la seconde moitié du dix-huitième siècle. C'est à elle qu'il est redevable en partie de la vigueur, de l'originalité même de son

œuvre. Une science de cette qualité ne s'acquiert que dans l'extrême jeunesse : Philidor n'a pas fait exception à cette règle.

La passion que François-André manifestait de si bonne heure pour la musique ne l'absorbait pas cependant tout entier : si ardente qu'elle fût, elle se doublait d'une autre, et les aptitudes musicales dont faisait preuve l'élève de Campra n'étaient pas plus extraordinaires que celles qu'il manifestait avec la même précocité pour un exercice intellectuel bien différent : le jeu d'échecs. On sait l'éclatante réputation que Philidor devait acquérir dans ce domaine, réputation qu'à l'inverse de sa célébrité artistique, le temps n'a pas atténuée.

Les échecs étaient fort en honneur à la Chapelle du roi ; les musiciens y pratiquaient ce jeu avec assiduité : le petit Philidor concentrait toute son attention à les regarder jouer et tirait de ces leçons un stupéfiant profit. De ses tout premiers débuts, son fils nous a laissé un pittoresque récit, et sa première victoire, qu'il remporta à peine âgé de dix ans, fut aussi sensationnelle qu'imprévue.

Dès ce moment Philidor consacre aux échecs tous les loisirs que lui laissent ses études professionnelles, — en attendant que son jeu favori devienne pour lui, au même titre que la composition, une véritable pro-

fession. Son nouveau goût, pourtant, et la précoce notoriété qu'il lui doit, ne le détournent pas de la musique, pour laquelle au contraire son amour ne cesse de grandir et qu'il étudie toujours avec un zèle heureux. Il ne tarde pas d'ailleurs à se distinguer d'une façon toute spéciale. Au mois d'août 1738, avant par conséquent d'avoir accompli sa douzième année, il est admis à l'honneur de faire entendre au roi un motet de sa composition. L'ouvrage est fort applaudi, et obtient même la faveur d'une deuxième audition; Louis XV, enchanté, fait donner au jeune auteur une gratification, lui en promettant une plus forte pour chaque motet nouveau qu'il fera. C'est, pour le petit page de la musique royale, un début plein de promesses.

A quelle époque Philidor quitta-t-il l'école de la Chapelle? Le point est difficile à préciser. Ce fut, semble-t-il, entre la quinzième et la dix-septième année de son âge. Ce qui est certain, c'est que lorsque, ayant terminé ses études, il vint s'établir à Paris, il n'avait, si jeune qu'il pût être, plus rien à apprendre à l'école. Il savait, dès ce moment, de la science musicale tout ce qu'on en pouvait savoir de son temps; rompu aux difficultés les plus ardues du contrepoint, il s'était profondément assimilé la technique qui devait pendant toute sa carrière le distinguer de ses rivaux français

et italiens, — cette technique que Hændel lui-même admirait en lui quelques années plus tard.

Ses études achevées, François-André, presque un enfant encore, se trouve abandonné à lui-même et dans la nécessité d'assurer sa subsistance par ses propres moyens. Il est fort pauvre : depuis longtemps, il a perdu son père qui n'a laissé à une famille nombreuse que de très modestes ressources. François-André, installé à Paris dans un étroit logement de la rue Saint-André-des-Arts, ne peut compter que sur lui-même. Il cherche naturellement sans tarder à tirer parti de son double talent. Pour vivre il commence par copier de la musique; bientôt, il donne quelques leçons. En même temps qu'il enseigne, il compose : malheureusement les motets qu'il écrivit alors et qu'usant des bonnes dispositions de la cour à son égard, il faisait chaque année entendre à Versailles, ne nous ont pas été conservés.

L'estime en laquelle était déjà tenue sa valeur professionnelle est mise en relief par le fait qu'à peine âgé de dix-huit ans, Philidor vit sa collaboration sollicitée par un autre débutant qui devait faire quelque bruit dans le monde, et qui n'était autre que Rousseau. Aux environs de 1744, en effet, Jean-Jacques travaillait à son opéra des *Muses Galantes ;* il l'avait écrit rapidement, nous dit-il dans ses *Confessions,* et « il restait

seulement quelques accompagnements et remplissages à faire. Ce travail de manœuvre m'ennuyait fort. Je proposai à Philidor de s'en charger en lui donnant part au bénéfice. Il vint deux fois, et fit quelques remplissages dans l'acte d'Ovide, mais il ne put se captiver à ce travail assidu pour un profit éloigné et même incertain. Il ne revint plus et j'achevai ma besogne moi-même. »

Quelle fut la mesure exacte du concours que Jean-Jacques reçut de Philidor? Ne fut-elle pas plus importante que ne veut bien le reconnaître l'auteur des *Confessions?* L'hypothèse est plausible et a été — par M. Pougin notamment — étayée de quelques arguments non dénués de valeur et tirés du récit même que fait Rousseau de la première audition des *Muses Galantes*. Cette audition avait lieu chez le Mécène fameux, La Poplinière, celui-là même qui vingt ans plus tôt avait fait connaître *Hippolyte et Aricie*. Rameau, alors dans tout l'éclat de sa gloire, était présent. « Il commença, dès l'ouverture, dit Jean-Jacques, à faire entendre, par ses éloges outrés, qu'elle ne pouvait être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience; il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre était d'un homme consommé dans l'art, et le reste d'un ignorant qui ne

savait pas même la musique. Et il est vrai que mon travail, inégal et sans règle, était tantôt sublime et tantôt très plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par quelques élans de génie, et que la science ne soutient point. » Était-ce bien le « génie » de Rousseau, n'était-ce pas plutôt la « science » de Philidor qui rendait supportables à Rameau certaines parties des *Muses Galantes?* L'ouvrage a malheureusement disparu, et nous ne pouvons en juger par nous-mêmes.

Au reste Philidor n'eut-il pas quelques années plus tard une nouvelle occasion de prêter son assistance à Rousseau? On a souvent prétendu que Jean-Jacques n'avait pas été l'auteur principal du *Devin du Village,* et l'on a cité Philidor parmi ceux auxquels on attribue une part plus ou moins grande dans la paternité de l'ouvrage. Le style de celui-ci n'est pas cependant, il faut l'avouer, de nature à justifier l'hypothèse suivant laquelle le rôle de Philidor aurait été bien important. Que François-André ait donné à Rousseau quelques conseils techniques, c'est fort possible. Mais la partition serait certes plus intéressante si elle était vraiment de Philidor. Ce qui est vrai, c'est qu'à l'ouvrage de Rousseau notre compositeur ajouta une ariette qui figure avec une mention spéciale, comme l'a remarqué M. Pougin, dans une édition gravée du *Devin*.

Mais davantage encore qu'à la musique, c'est, pendant cette période de sa vie, au jeu d'échecs, plus largement rémunérateur, que François-André va se consacrer. Dès ses années d'adolescence, les brillantes victoires qu'il remporte en public attirent sur lui l'attention générale. Rapidement il devient une des figures les plus populaires de ce fameux café de la Régence, évoqué par Diderot dans les premières lignes du *Neveu de Rameau :* « Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux aux échecs... C'est là que font assaut Légal le profond, Philidor le subtil, le solide Mayot... Excepté Légal et Philidor, le reste n'y entend rien... »

C'est dans cet établissement célèbre, qui fut deux siècles durant le champ clos des plus grands joueurs d'échecs, que grandit la jeune réputation de François-André : c'est là aussi sans doute que celui-ci fit la connaissance de quelques personnalités marquantes qui se retrouvaient volontiers dans ce cadre pittoresque : de Diderot notamment, qui devint un de ses bons amis; de Rousseau, qui fut plusieurs fois son partenaire et à qui, nous venons de le voir, il prêta, dans un autre domaine, le secours de sa science et de son talent. Dès sa dix-neuvième année, Philidor est

aux échecs un maître; ou mieux il est le maître. Sur son champ de bataille spécial il déploie des facultés extraordinaires de concentration d'esprit, de raisonnement prudent, d'habileté stratégique et de sang-froid.

Ces aptitudes étonnantes sont certes révélatrices de son tempérament; cependant Philidor ne montrait pas dans toutes les circonstances de la vie les mêmes qualités de calme et de réflexion. Une aventure assez fâcheuse, dont il fut le héros au cours de ses premières années d'existence parisienne, en est la preuve. Passant un soir devant la Comédie-Française, il entend un violent vacarme et voit une foule en effervescence. Il s'enquiert : on lui dit que le bruit est motivé par une arrestation arbitraire qui vient d'avoir lieu et contre laquelle le public manifeste. Philidor, dans un de ces mouvements prime-sautiers, généreux et irréfléchis qui lui furent toujours familiers, se mêle aux protestataires et tempête plus fort que les autres. Entrant quelques instants après, la tête encore échauffée, dans un café voisin, il continue de vitupérer violemment la police, — cependant qu'un agent qu'il n'a pas remarqué ne perd pas un mot de ses discours. Il rentre chez lui filé à son insu, et trois jours après reçoit la visite de policiers qui, en dépit de ses protestations, l'emmènent et l'enferment à la prison

de For-l'Évêque. Malgré les suppliques qu'il adresse à l'un de ses protecteurs, le comte de Saint-Florentin, et dans lesquelles il fait valoir en faveur de sa libération « sa conduite, ses mœurs, ses douleurs, ses talents », il ne demeure pas moins de quinze jours emprisonné. Peut-être n'avait-il pas perdu le souvenir de ce traitement sévère lorsque, un demi-siècle plus tard, il épousait avec un enthousiasme juvénile encore la cause de la Révolution française.

Curieux mélange de qualités et de défauts contradictoires, Philidor est à dix-huit ans ce qu'il sera toute sa vie : d'instinct généreux, de nature impulsive, s'enflammant pour les justes causes, ou plus exactement pour celles qu'avec moins de jugement que de candeur, il croit telles. Mais dès qu'il s'agit d'une de ses deux passions favorites, sa naïve et presque enfantine irréflexion disparaît tout entière pour faire place aux plus remarquables qualités d'abstraction intellectuelle et de maîtrise de soi. Devant son échiquier, comme devant son papier à musique, il conserve bien sa rapidité de conception et d'exécution, mais tempérée par une rare puissance de raisonnement, par un sens très affiné de la mesure et des proportions, par une merveilleuse aptitude à ordonner et à organiser; il travaille avec méthode; il évolue avec une surprenante aisance dans le labyrinthe des plus complexes combinaisons; il allie

à la vivacité de sa nature, à sa réceptivité émotionnelle, des dons étonnants de logicien. En quoi il est éminemment français.

Cette sorte d'antagonisme qui, dès son adolescence, s'affirme entre ce qu'il est dans la vie courante et ce qu'il est dans sa double carrière, ne s'effaça jamais. Peut-être convient-il d'en féliciter Philidor. Ne faut-il point le louer et l'envier d'avoir pu, tout en faisant preuve dans ses travaux professionnels des plus hautes qualités de maturité intellectuelle, demeurer jusqu'au seuil de la vieillesse jeune de cœur, de caractère et même d'esprit? N'en a-t-il pas mieux réussi, et sans effort, à se faire aimer en tant qu'homme en même temps qu'il se faisait admirer comme artiste?

Philidor, effectivement, est sympathique à tous par son humeur aimable, par l'ardente sincérité de son caractère, par son « inépuisable bonté ». De nature saine et vigoureuse, de constitution solide, un peu lourd peut-être d'aspect, il est simple et plein de bonhomie; on lui reproche parfois son excès de naïveté : « Voyez cet homme, dit Laborde, son élève et ami, il n'a pas le sens commun, c'est tout génie. » C'est que, d'esprit spéculatif, il est souvent fort distrait. Sa sensibilité artistique est extrême : la seule lecture d'une belle œuvre nouvelle le remue jusqu'au fond de son être, l'émotion lui serrant la gorge et les

larmes lui montant aux yeux. « J'ai pleuré plusieurs fois, » écrit-il au sortir d'une représentation de *Julius Cesar,* de Hændel.

Il ne se borne pas, d'ailleurs, à admirer les ouvrages des autres : plus tard, lorsque le succès lui sera venu, il sera heureux de donner aux artistes eux-mêmes les preuves tangibles de son admiration, il aimera à encourager ses rivaux de son active sympathie. Grétry, de qui la caractéristique n'est pas la bienveillance, n'a-t-il pas rendu grâces à Philidor d'avoir été le premier à lui prêter un généreux appui? « Philidor et Duni, écrit-il dans ses *Essais,* s'occupaient de bonne foi à me faire avoir un poème : les habiles gens sont naturellement bons et honnêtes, l'homme instruit voit avec tant d'intérêt ce qu'il en coûte au vrai talent pour se faire connaître que la crainte même de protéger un rival ne peut l'empêcher d'agir en sa faveur. Philidor m'annonce enfin qu'il a répondu de moi et qu'un poète veut bien me confier l'ouvrage qu'il lui destine... » Mais bientôt le poète change d'avis : « Il me permettait cependant de travailler à son poème, pourvu que ce fût avec Philidor : « Allons, courage, « me dit cet excellent homme, je ne crains pas de « joindre ma musique à la vôtre. » Le projet ne se réalisa point; il n'en fait pas pour cela moins d'honneur à celui qui, dans la plénitude de sa célébrité,

l'adoptait pour faciliter les débuts d'un jeune confrère dont il devinait le talent. Les relations de Philidor et de Monsigny sont, de leur côté, un modèle dont l'histoire de l'art nous offre trop peu d'exemples. Monsigny était lui-même, il est vrai, une nature d'élite, unissant à la distinction de l'esprit une rare délicatesse de cœur. Le trait suivant n'en témoigne-t-il pas? En 1775, les Comédiens-Italiens offrirent à l'auteur du *Déserteur* une pension; mais Monsigny les prie de la donner plutôt à Philidor qui en avait plus grand besoin et qui, disait-il plus tard, la méritait mieux que lui par ses talents. Ce qui fut fait. Heureux temps où, comme l'a fort bien écrit M. Pougin, « un voisinage professionnel presque constant, l'absence de toute jalousie, un complet dédain de toute intrigue, de toute mesquine machination rapprochaient deux artistes qui étaient en même temps de galants hommes et leur inspiraient une estime et une affection réciproques ».

Dans l'intention de mettre à profit ses deux talents, Philidor entreprend en 1748 un grand voyage qui va le mener en Hollande, en Allemagne, enfin en Angleterre; au cours de ses longues pérégrinations, c'est encore aux échecs bien plutôt qu'à la musique qu'il devra ses moyens d'existence et sa célébrité. Ses vic-

toires à ce jeu sont en effet retentissantes et lui valent, en même temps que de riches élèves, des amitiés précieuses. Les plus hauts personnages se disputent ses leçons.

Philidor ne s'en tient pas à la pratique; à peine âgé de vingt-deux ans, il publie à Aix-la-Chapelle un traité de *L'Analyse du Jeu d'Échecs* dont on s'arrache les éditions et qui aujourd'hui encore est fameux. S'il est vrai que cette littérature spéciale a produit depuis lors d'autres ouvrages plus parfaits, il reste à Philidor la gloire d'avoir ouvert des horizons nouveaux et d'avoir réellement fondé la science théorique des échecs modernes.

Aux environs de l'année 1748, un grand seigneur anglais, passionné pour ce jeu particulièrement en honneur auprès de l'aristocratie d'outre-Manche, invite Philidor à passer quelque temps au quartier général de l'armée britannique dans le voisinage de Maestricht. François-André accepte et n'a pas à s'en repentir : son séjour à l'état-major sera le point de départ des relations très amicales qu'il entretiendra toute sa vie avec la haute société anglaise, au sein de laquelle il passera chaque année, ou à peu près, plusieurs mois. Le général en chef, le duc de Cumberland, enthousiasmé, l'engage vivement à visiter l'Angleterre, où il lui promet le meilleur accueil. Philidor

ne tardera pas à suivre ce conseil, qui sera effectivement excellent : quelque temps après son séjour au camp de Maestricht, il part pour Londres. Le *Saint-James's Chess Club*, où se rencontrent les meilleurs amateurs d'échecs, lui ouvre largement ses portes, en attendant de lui offrir, pour prendre part à ses réunions périodiques, une pension annuelle. Pensions, leçons, paris gagnés assurent à Philidor une petite aisance.

A dater de cette époque, François-André se partage entre les clubs de Londres et le café de la Régence, accumulant partout les triomphes. Ce qui met le comble à sa réputation est d'inaugurer le « jeu sans voir » l'échiquier : il fut, en cet art étonnant, perdu depuis les temps reculés où, paraît-il, les Arabes s'y livraient, un véritable initiateur. Les prodigieux tours de force qu'il y réalisa firent sensation et suscitèrent un enthousiasme dont la littérature et les gazettes de l'époque ont conservé l'écho.

Quelque place, cependant, qu'occupât dans sa vie le jeu d'échecs, quelque succès qu'il y obtînt, Philidor était loin, en ses années de première jeunesse, de s'y consacrer tout entier et d'y sacrifier la musique. S'il ne nous reste de lui aucune composition datant de cette période, il n'en est pas moins vrai — n'en déplaise à Fétis — que son amour pour la musique

ne subit aucune éclipse. Au cours de ses voyages il eut l'occasion d'entendre les meilleurs maîtres, et ces auditions contribuèrent de la façon la plus heureuse à la formation de son goût. Philidor sut écouter, assimiler, s'enrichir l'esprit, réfléchir sur son art. Il apprit à connaître la musique allemande; il entendit à Londres les oratorios de Hændel; il les admira, les aima, et les magnifiques enseignements qu'il y puisa ne furent pas perdus pour lui.

Au dire de Laborde d'ailleurs, et ce témoignage est confirmé par le fils du compositeur, Philidor ne se borna pas durant son séjour à Londres au simple rôle d'auditeur : il aurait, en 1753, pour essayer ses forces, mis en musique une ode de Dryden, dédiée à sainte Cécile. Ce poème avait déjà inspiré la noble muse de Hændel, et Fétis, s'appuyant sur ce fait, estime invraisemblable qu'un jeune homme ait eu l'audace de rivaliser, sur un pareil terrain, avec le maître. Les amis personnels de Philidor rapportent cependant que l'ouvrage en question fut soumis au jugement de Hændel, qui « trouva les chœurs bien fabriqués, et dit seulement qu'il manquait encore de goût dans les airs ». Il ne paraît pas improbable que Philidor, en empruntant un tel sujet, se posait non en émule, mais en disciple.

Quoi qu'il en soit, si pendant ces années de vie errante Philidor ne produisit guère, il est certain que, tout en

triomphant aux échecs, il sut mettre à profit les circonstances pour tirer parti de ses dons artistiques, pour éclairer son goût, façonner son style et mûrir son talent. Aussi, rentré en France en 1754, se crut-il qualifié pour solliciter, en dépit de son jeune âge, la charge enviée de Maître de la Chapelle du roi. En vue de l'obtenir il écrivit un grand motet, *Lauda Jerusalem,* qu'il fit exécuter au Concert spirituel, le 2 février 1755. S'il faut en croire les chroniqueurs de l'époque, l'ouvrage n'eut pas l'approbation de la reine, qui lui reprocha son italianisme; pour qui connaît la manière habituelle de Philidor et surtout les opinions musicales que Marie Leczinska manifestait à l'ordinaire, ce jugement peut paraître étrange. Nous ne pouvons malheureusement en apprécier l'exactitude, le motet n'étant pas parvenu jusqu'à nous, mais le fait est que Philidor n'obtint pas la place qu'il convoitait.

Ce n'était d'ailleurs pas vers la musique religieuse qu'il se sentait, à cette époque, plus particulièrement attiré : il songeait à d'autres succès et sa pensée se tournait vers le théâtre.

En 1756, il apportait à Rebel, directeur de l'Opéra, un acte que la nouveauté de sa forme fit, paraît-il, refuser et qui ne vit jamais le jour. La même année, il contribuait à la mise au point d'une petite comédie avec ariette dont le livret était de Sedaine et qui obtint

à l'Opéra-Comique un assez réel succès : la musique du *Diable à Quatre,* fruit sans doute d'une multiple collaboration, contenait selon la formule de la foire un mélange d'airs anciens — qu'on appelait vaudevilles — et d'airs nouveaux. Il semble que le principal auteur en ait été un nommé Beaurans, à qui l'assistance de Philidor dut être fort utile. François-André, auquel une mention inscrite en tête de la partition originale attribue la paternité de l'ouvrage, en écrivit probablement deux airs, dont un chœur final; peut-être harmonisa-t-il les autres : l'unité de composition qu'il devait contribuer à introduire dans la facture de l'opéra-comique était alors, on le voit, peu respectée. Un peu plus tard, Philidor composa dans des conditions analogues quelques airs nouveaux pour une reprise des *Pèlerins de la Mecque,* ancienne comédie-vaudeville de Lesage, d'Orneval et Fuzelier.

Il s'agit là de bien timides essais. Mais, quelque temps après, le directeur de l'Opéra-Comique, Corbi, propose à Philidor un livret, et le 3 mars 1759 a lieu la première représentation de *Blaise le Savetier :* le lendemain la réputation du compositeur rivalise avec celle du joueur d'échecs. C'est un énorme succès. Encore que la satisfaction du public ait été d'abord mitigée d'un certain étonnement, ce petit acte, riche de vie, de trouvailles originales, de gaieté fine, de

musique souple et délicate, sera joué soixante-huit fois de suite, — chiffre très élevé pour l'époque, — au milieu d'un enthousiasme grandissant.

Philidor avait, il est vrai, dans cette première bataille, un allié de grand talent, et tel que malheureusement il n'en devait pas rencontrer souvent : le poème de *Blaise le Savetier* avait pour auteur Sedaine.

C'est une attachante figure que celle de cet aimable et fin « bonhomme » qui, fils d'un architecte ruiné, avait modestement débuté dans la vie comme maçon, et qui, s'étant instruit lui-même, cumulant l'architecture et la poésie, devint l'un des meilleurs auteurs dramatiques de son temps. Ingénieux et inventif, doué d'un sens remarquable du théâtre, alliant à beaucoup de naturel et d'aisance un goût très sûr et un esprit très fin, il était entre tous l'écrivain désigné pour réussir dans le genre alors naissant de la comédie musicale légère, spirituelle et gracieuse qui, pendant un demi-siècle, avant de dégénérer dans la fadeur et la vulgarité, allait régner sur la scène française.

Ce genre, essentiellement vivant, d'un caractère d'intime simplicité, exigeait plus qu'aucun autre un accord absolu des paroles et de la musique; le rôle du poète ne pouvait donc manquer d'être fort important : il devait largement influer sur l'inspiration du compositeur et beaucoup plus encore sur la destinée de

l'œuvre commune. Tous les librettistes, hélas! ne furent point des Sedaine et trop souvent les musiciens furent les victimes de la sottise ou de la grossièreté des écrivains avec lesquels ils avaient eu la fâcheuse idée de s'associer. Ce pauvre Philidor en fit plus d'une fois la malencontreuse expérience.

Ce fut donc pour lui une excellente fortune que de trouver, dès ses débuts, un pareil collaborateur. Le bonheur était d'ailleurs partagé, car Sedaine, de son côté, ne pouvait confier le sort de ses premiers ouvrages dramatiques à un musicien plus digne de les défendre.

Quelques mois à peine après le succès de *Blaise le Savetier,* les deux amis, unissant à nouveau leurs talents, donnaient à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent un petit acte à la perfection duquel il faut avouer que sa genèse hâtive avait nui. La comédie *L'Huître et les Plaideurs* avait été, nous apprend la préface de la deuxième édition, « proposée, faite, mise en musique, apprise et représentée en moins de dix-sept jours. Elle avait tous les défauts d'un ouvrage indigeste et précipité. » Aussi les auteurs, conscients de son insuffisance, la remanièrent-ils; et deux ans plus tard, développée, enrichie, elle reparut avec honneur.

C'est peu après ces premiers succès que Philidor se maria. Il avait trente-quatre ans, commençait à devenir célèbre, et devait à son double talent les ressources matérielles lui permettant de fonder un foyer[1]. Il avait le goût de la vie de famille et fut jusqu'à sa mort le meilleur des époux et des pères. Il ne pouvait au reste mieux choisir : Angélique-Henriette-Élisabeth Richer, qu'il épousa le 3 février 1760, était la charmante fille d'un bon musicien avec lequel Philidor était déjà apparenté et qui occupait alors la charge de surintendant de la musique du duc d'Orléans. Les Richer formaient une famille d'artistes. Les trois frères d'Élisabeth étaient des exécutants de valeur; la jeune madame Philidor était elle-même une cantatrice de talent qui connut au Concert spirituel de nombreux et brillants succès. Elle fut pour son mari, non seulement une épouse parfaite, mais une collaboratrice utile. Bonne claveciniste en même temps que chanteuse, foncièrement artiste, elle exécutait pour Philidor la musique qu'il venait d'écrire, permet-

1. Était-il, en même temps que compositeur et que joueur d'échecs, « marchand mercier »? C'est bien ainsi que l'intitule son acte de mariage; mais rien dans sa correspondance, pourtant assez copieuse, ni dans celle de sa femme, ne fait allusion à ce métier, qui paraît se concilier difficilement avec les exigences de ses deux autres professions, non plus qu'avec la fréquence de ses séjours à Londres.

tant ainsi au compositeur d'en mieux saisir tous les effets. L'union ne cessa jamais d'être pleinement heureuse; les lettres que plus de trente ans plus tard les deux époux échangeaient encore en sont la preuve : c'est une joie délicate de lire dans leurs papiers jaunis ces témoignages de la réciproque et durable tendresse de deux cœurs généreux dont l'âge n'a pas tari la sève. Le ménage eut sept enfants : deux moururent en bas âge; les autres survécurent à leur père; une fille, gracieuse et fort jolie, épousa elle aussi un musicien, Pradher, qui fut professeur au Conservatoire.

Un mois après son mariage, Philidor donne à la Comédie-Italienne une nouvelle œuvre : c'est une farce médiocre, dont le livret à été tiré par Mouston d'un conte de La Fontaine et qui s'intitule *Le Quiproquo;* elle ne recueille que de faibles applaudissements. Mais le compositeur ne tarde pas à prendre sa revanche. Le 14 août de la même année 1760, il fait jouer à l'Opéra-Comique un petit acte, vif et spirituel, le *Soldat Magicien*. Le poème est d'Anseaume et n'est pas mal venu. Le succès est franc, et la réputation du jeune musicien s'en affermit. Ce ne sera néanmoins que l'année suivante que Philidor prendra réellement son essor vers la gloire. A quelques mois d'intervalle, il remporte à l'Opéra-Comique deux victoires éclatantes.

Pour la première de ces batailles, il a retrouvé le brillant allié de ses débuts : Sedaine a écrit pour lui un acte plein de grâce et d'esprit, satire assez mordante de la désinvolture des grands, *Le Jardinier et son seigneur*. Poème et musique sont l'objet d'un accueil enthousiaste. Avec *Le Maréchal*, c'est le triomphe, un triomphe que plus de cent représentations vont affirmer. La maîtrise de Philidor est consacrée.

Les quelques années qui suivent sont pour notre musicien une suite à peu près ininterrompue de succès, dont le cadre n'est plus l'Opéra-Comique, mais la Comédie-Italienne. La vogue méritée dont jouit le jeune théâtre de l'Opéra-Comique, que la persécution dont il a été l'objet de la part de la Comédie-Française et de l'Opéra n'a pas empêché de grandir, a en effet attiré l'envie et l'hostilité de la Comédie-Italienne. Celle-ci a eu beau chercher à imiter dans une certaine mesure le répertoire de son heureux voisin, elle n'est point parvenue à lutter avec avantage contre l'ennemi dont elle s'est approprié les armes. Aussi a-t-elle choisi un autre mode de combat, et elle a fait si bien qu'elle a obtenu du roi la signature d'une ordonnance consacrant la fusion des deux entreprises rivales. Cette opération, dans la pensée de ceux qui l'ont conçue, doit marquer la mort de l'Opéra-Comique. C'est effectivement la Comédie-Italienne qui conserve son nom,

son local, sa troupe ; mais si matériellement elle absorbe son adversaire, elle se trouve dans l'obligation de lui emprunter son répertoire et son esprit, et ce sera désormais de l'opéra-comique qu'elle vivra.

La réouverture du 3 février 1762 illustra cette victoire morale du genre nouveau, auquel — pourrait-on dire — elle conféra ses lettres de noblesse. Tout naturellement, pour cette soirée sensationnelle, on avait fait appel aux deux talents de Philidor et de Monsigny, et grâce à eux les Italiens connurent un succès dont ils avaient perdu l'habitude. « Jamais, écrivait le soir même le rédacteur des *Mémoires secrets,* les Italiens ne s'étaient vus assiégés par une foule pareille... C'était une fureur dont il n'y a pas d'exemple : des flots de curieux se succédaient sans interruption et débordaient dans toutes les rues voisines... » « L'affluence a été extraordinaire, dit de son côté Favart ; dès midi il n'y avait plus un seul billet à distribuer ; plusieurs personnes ont été estropiées, un homme a rendu l'âme dans la presse. » On ne saurait, il faut l'avouer, souhaiter une preuve plus tangible de triomphe...

Malgré le succès prodigieux de cette première, on augurait mal, disaient les chroniqueurs, de la jonction qui venait d'être opérée ; cependant, en dépit de toutes les sombres prophéties, la Comédie-Italienne, régénérée par l'infusion d'un sang plus jeune, connut

pendant de longues années de beaux jours. Et ce fut à Philidor qu'elle en dut un grand nombre.

Si *Sancho Pança* — par la faute de l'auteur des paroles « à qui, écrit un contemporain, il faudrait tordre le cou pour n'avoir rien su faire d'un pareil sujet » — n'obtint qu'un médiocre succès, il n'en fut pas de même du *Bûcheron,* donné en 1763, et moins encore du *Sorcier,* dont la première représentation eut lieu l'année suivante. Le *Mercure,* traduisant le sentiment général que provoqua le *Bûcheron,* célébra un « génie véritable, aussi mâle qu'inspiré ». Mais ce fut bien autre chose quand parut le *Sorcier.* Tous les succès antérieurs du compositeur — tous ceux, pourrait-on dire, de l'Opéra-Comique — furent éclipsés : c'était dans le public « un ravissement d'admiration », qui valut à Philidor un honneur qu'aucun musicien n'avait encore connu : celui d'être rappelé sur la scène pour y être acclamé. Un plaisant incident souligna, dit-on, le sens de cette manifestation : la foule réclamant l'auteur, le poète s'imagina candidement qu'il ne pouvait s'agir que de lui-même; mais à peine se fut-il présenté qu'on lui fit sans ménagement comprendre son erreur.

Ce n'était d'ailleurs que justice. Celui qui avait été en cette occasion, comme il le fut malheureusement en bien d'autres, l'associé de Philidor était un curieux

personnage qui mérite, autant par l'importance de sa collaboration avec notre musicien que par le pittoresque de sa physionomie, de retenir un instant l'attention. Entre les innombrables grotesques qui ont de tout temps encombré la littérature, Antoine-Alexandre-Henri Poinsinet est en droit d'occuper une place d'honneur : il porta, si l'on peut dire, jusqu'au sublime le don du ridicule. Fils de serviteurs du duc d'Orléans, dénué de culture autant que de jugement, mais largement pourvu, en revanche, de la plus extravagante présomption, il débarqua tout jeune à Paris, qu'il ne douta pas un instant de conquérir. Il possédait en effet quelque aptitude à rimailler et une sorte de drôlerie naturelle qu'il prenait pour du génie : cette conviction, qu'il était seul à détenir, lui donnait en ses forces une confiance qu'aucun avatar n'amoindrit jamais. Petit, rond, le regard mobile et la voix emphatique, curieux mélange de bassesse et de vanité, d'insolence et de poltronnerie, il alliait, par un contraste bizarre, « à la malice d'un singe, l'imbécillité d'un oison ». On peut être sot avec de l'esprit, a-t-on dit. Poinsinet démontrait l'exactitude de cette maxime : naïf jusqu'à la bêtise, il ne laissait pas d'avoir des saillies spirituelles et un certain entrain comique, qui rendaient parfois sa conversation plaisante et ont sauvé quelques-unes de ses pièces.

Lancé dès son adolescence dans un milieu de petites gens de lettres et de comédiens bohèmes, joyeux vivants moins raffinés qu'exubérants, il fut pour ces gais compagnons la victime idéale de leurs grasses plaisanteries. Les mystifications dont il fut l'objet ne se comptent pas et ont largement défrayé la chronique du temps. Poinsinet écrivit en peu d'années un assez grand nombre de comédies et de livrets d'opéras ou d'opéras-comiques, et mourut jeune. Jusque dans sa mort il fut étrange : parti pour l'Espagne avec une troupe de comédiens, il disparut dans des circonstances mal éclaircies, noyé dans le Guadalquivir.

Pourquoi ce singulier personnage fut-il le collaborateur principal de Philidor? Il faut se contenter de le déplorer sans l'expliquer. Le fait est qu'il fit les paroles des trois œuvres les plus importantes du compositeur : le *Sorcier, Ernelinde* et *Tom Jones*. Devons-nous, avec l'indulgence de Laborde, lui pardonner la pauvreté de ces poèmes en songeant à la « superbe musique à laquelle ils ont eu le mérite de donner naissance »? Ne sommes-nous pas plutôt en droit de lui faire porter la responsabilité de certains échecs que connut Philidor et, en partie du moins, celle, plus lourde encore, de l'oubli dans lequel sont tombés les meilleurs ouvrages du musicien? Il nous faut, en tous cas, reconnaître qu'en dépit des critiques, des conseils, voire de

quelques insuccès, Philidor s'obstina envers et contre tous à s'adresser à Poinsinet.

Ce fut, notamment, avec lui qu'il s'associa pour donner, en 1765, *Tom Jones*. Mal lui en prit. *Tom Jones* marque l'affirmation définitive de son génie, et cependant cette œuvre maîtresse de l'ancien répertoire français subit tout d'abord un échec retentissant. La chute fut cruelle : « Les deux premiers actes ont ennuyé, disent les mémoires du temps. Le parterre s'est mis en belle humeur au troisième ; à chaque phrase, c'était des huées, des éclats de rire, des claquements de mains qui ont de beaucoup prolongé le spectacle et qui l'auraient infailliblement fait finir si la pièce eût été longue. » On voit à ce compte rendu que le public parisien était alors moins patient qu'aujourd'hui. C'était surtout, à vrai dire, au poème que l'on s'en prenait. « La musique est tellement noyée dans un amas de mauvaises choses dont l'auteur l'a chargée, qu'elle n'a trouvé aucune grâce. » « La platitude du poète, déclare Grimm, a fait assommer le musicien, qui au surplus a été justement puni de son obstination à travailler avec cet indigne Poinsinet. »

Après cette lamentable soirée, les comédiens ne voulaient plus jouer la pièce. Mais Philidor était aimé à la cour, et sur les instances des enfants de France, une deuxième représentation fut donnée : par un de

ces revirements du public dont les annales du théâtre offrent plus d'un exemple, poème et musique furent l'objet d'autant d'applaudissements que, la veille, ils l'avaient été de sifflets. On doit à la vérité de dire que les billets de faveur avaient été répandus à profusion et que la salle n'était pas composée de façon tout à fait normale. Aussi ce succès factice fut-il sans lendemain.

Philidor cependant, doué d'un robuste optimisme, d'une volonté tenace et d'un juste sentiment de sa valeur, ne désespéra pas de faire définitivement triompher une musique qu'il tenait pour sa meilleure. Conscient des faiblesses du poème, et suivant peut-être les conseils de son ami Diderot, il demanda à Sedaine un remaniement de la pièce. Sedaine, avec sa souplesse habituelle, arrangea, coupa, remplaça, supprima plusieurs « poinsinades » et finit par produire une comédie acceptable. *Tom Jones,* repris en 1766, obtint un très réel succès.

Cette victoire, quelque effort qu'elle eût coûté, avait pour Philidor une signification particulière. Le fait d'avoir réussi dans un genre plus vigoureux et plus profond que celui qu'il avait jusqu'alors cultivé l'orienta vers des ascensions nouvelles : François-André résolut d'aborder la scène de l'Opéra. L'évolution de son talent devait assez logiquement l'y conduire. Pourquoi faut-

il que pour tenter cette aventure, ce fût encore à son trop assidu collaborateur qu'il ait eu recours? Une fois de plus, écrasée par un mauvais poème, une musique intéressante sombra. *Ernelinde* subit le sort de *Tom Jones*, non pourtant sans que quelques voix se fussent élevées en sa faveur : « Si jamais on parvient en France à savoir ce que c'est que la musique, on sera bien honteux de la chute de cet ouvrage, » écrivait Grimm.

Philidor, toujours obstiné, ne se tenait pas pour battu. Ayant remanié sa partition, ayant surtout fait modifier le poème par Poinsinet, il obtint deux ans plus tard que l'Opéra fît une seconde tentative, — laquelle ne fut guère plus heureuse que la première. Persévérant dans son effort, et débarrassé par la mort de son pitoyable associé, il s'adressa, comme pour *Tom Jones*, à Sedaine; et *Ernelinde*, heureusement méconnaissable, reparut à la scène en 1773 avec un véritable éclat. La reprise eut lieu à Versailles, devant la cour, dans le cadre le plus somptueux, enrichi d'une mise en scène extraordinaire. Le succès fut vif; il se confirma et s'accrut quand l'ouvrage fut représenté de nouveau à l'Opéra en 1777. Cette fois le public et la critique furent quasi unanimes dans leur approbation; quelques voix dissidentes, d'une bonne foi suspecte, furent étouffées : « Le succès constant de cet ouvrage, dit le

Journal du Théâtre du 15 juin 1777, dû tout entier au succès du musicien, a réveillé les jaloux ennemis de M. Philidor. La basse envie qui s'était déjà attachée aux pas de cet illustre compositeur a renouvelé ses menées obscures et cherché à diminuer une gloire dont elle était éblouie; mais sa rage a été inutile et, malgré ses cris impuissants, l'ouvrage, tous les jours plus goûté, ajoute tous les jours à la juste réputation dont jouit M. Philidor. »

Le moment où Philidor réussissait ainsi sur la première scène de France était précisément le même où Gluck y triomphait ; un tel voisinage accentuait encore le prestige d'une victoire d'autant plus significative, qu'elle était remportée par un ouvrage écrit avant que le maître autrichien n'eût pris possession de la scène parisienne.

Le grand succès qu'il obtenait ainsi à l'Opéra vengeait Philidor de certains échecs — demi-échecs tout au moins — qu'il avait, au cours des quelques années précédentes, subis à la Comédie-Italienne et dont ses compagnons de lutte avaient été presque entièrement responsables. Si médiocre que fût le trop fidèle Poinsinet, ceux qui le remplacèrent le firent presque regretter : « Ce pauvre Philidor, écrivait Grimm, n'a pas de chance : depuis Poinsinet, il n'a guère éprouvé que des chutes, et ce n'est sûrement pas la faute de sa

musique. » Mais, comme il l'ajoutait justement, la foule était trop ignorante pour qu'une pièce pût se soutenir par la musique seule ; et les poètes manquaient en tout genre.

Favart lui-même fut pour Philidor un assez pauvre collaborateur. Cet écrivain célèbre, dont le nom s'est presque identifié à celui de l'opéra-comique, et qui joua dans la formation du genre nouveau un rôle si important, fut à trois reprises le partenaire de Philidor. Deux tentatives sur les trois ne furent pas très heureuses; en l'un et l'autre cas, d'ailleurs, la part du compositeur dans l'œuvre commune était faible : pour les *Fêtes de Paris,* divertissement lyrique que la Comédie-Italienne représenta en 1763, comme dans la *Rosière de Salency,* sorte de comédie burlesque assez fâcheuse, jouée sur le même théâtre en 1769, Philidor se borna à écrire quelques airs : sa gloire n'en fut pas rehaussée. *L'Amant déguisé, ou le Jardinier supposé* (1769), dont les paroles étaient de Favart et Voisenon, réussit au contraire nettement; mais le poème n'en constituait pas le principal attrait : ce petit acte, qui avait vu le jour quelques années plus tôt sous la forme d'une simple comédie, était assez médiocre; mais il était joué d'une façon étourdissante, paraît-il, par la délicieuse madame Favart. Et puis la musique était charmante.

Renard de Pleinchêne, qui l'année précédente avait fourni à Philidor les paroles du *Jardinier de Sidon,* tiré de Fontenelle, n'avait pas non plus écrit un chef-d'œuvre. Pourtant sa comédie n'était pas ennuyeuse : elle offrit au musicien l'occasion de composer quelques pages gracieuses, et l'ensemble fut un succès.

De Moissy, avec lequel Philidor s'associa en 1770 pour donner la *Nouvelle École des Femmes,* l'abbé Lemonnier, qui écrivit les paroles du *Bon Fils* (1773), Fenouillot de Folbaire, auteur de *Zémire et Mélide* (1773), furent à leur tour de tristes collaborateurs.

Mais en dépit du médiocre succès obtenu auprès du public par les divers ouvrages que nous venons de citer, la critique ne cessait de louer la musique de Philidor, et les appréciations dont le compositeur était l'objet n'étaient généralement pas moins flatteuses que lors de ses plus populaires triomphes. Les témoignages officiels ne lui manquaient d'ailleurs pas. Le duc de Bavière, en particulier, lui décernait en 1769 le titre de maître de sa musique et lui octroyait une pension de six cents livres. Un peu plus tard, la Comédie-Italienne et l'Académie royale de musique lui en accordaient une à leur tour.

Au reste, Philidor remporte une nouvelle et franche victoire à la Comédie-Italienne en 1775, avec *les Femmes Vengées :* le poète était cette fois Sedaine, qui avait

tiré d'un conte de La Fontaine un petit acte assez curieux. Le sujet était un peu scabreux, et il fallait toute la délicatesse de touche de Sedaine pour le faire admettre, — résultat qui ne fut pas d'ailleurs obtenu sans réserves. « Cette pièce, lit-on dans l'*Histoire de l'Opéra-Comique* parue en 1779, restera comme un modèle de mauvais goût, tandis que la musique de Philidor attirera toujours l'admiration des connaisseurs. » Le public avait à l'avance souscrit à ce jugement en ce qui concernait la musique, mais il n'avait pas été si sévère à l'égard de la pièce, dont Sedaine avait, à la vérité, tiré des effets assez neufs. « J'ai hasardé cet opéra-comique, écrivait lui-même l'auteur, pour essayer l'effet que pourraient produire sur le théâtre trois scènes à la fois en trois lieux différents. » On sait quelle a été depuis lors la fortune d'un procédé devenu classique : Sedaine eut en cette occasion le mérite de l'imaginer et d'en faire, dès cette première tentative, une fort heureuse application.

*
* *

Durant la longue période de son existence que nous venons de parcourir, Philidor n'avait pas, il s'en faut, rompu les liens qui l'attachaient à l'Angleterre. Ni l'intensité de sa production artistique ni l'agrément

de son foyer ne l'avaient empêché de se rendre périodiquement à Londres, où l'appelaient ses engagements envers les amateurs d'échecs. Il n'avait jamais, en effet, cessé de pratiquer le jeu auquel il devait sa notoriété première. Mais il ne fut pas seulement, en Angleterre, champion d'échecs : il fut aussi musicien. Ce fut effectivement à Londres qu'il conçut, que sans doute il écrivit, qu'en tout cas il fit exécuter pour la première fois une œuvre d'un caractère très particulier, très différente de toutes celles qu'il avait jusqu'alors composées, une œuvre originale, de haute allure, infiniment intéressante : le *Carmen Sæculare*. Nous dirons plus loin quelle fut la genèse de cet ouvrage. Bornons-nous pour l'instant à constater que le succès, lors de la première audition, en fut considérable. Favorisée par une interprétation parfaite, la cantate de Philidor fut applaudie sans réserve par un auditoire d'élite comprenant les principaux personnages du royaume, et les gazettes en retentirent.

Les échos n'en tardèrent pas à traverser la Manche. « Il serait à désirer, écrivait Suard, — avec une ironie un peu mélancolique qui trouverait aujourd'hui encore à s'exercer, — que les amateurs de musique qui se multiplient tous les jours à Paris et qui se réunissent avec tant de zèle pour appeler à grands frais les virtuoses étrangers, se donnassent le même soin pour

nous faire jouir de l'ouvrage d'un compositeur français dont les talents justement célèbres méritent d'être encouragés par tous ceux qui s'intéressent véritablement aux progrès de la musique. »

Le vœu de Suard ne tarda pas trop à se réaliser : le *Carmen Sæculare* fut entendu à Paris le 17 janvier 1780, au Concert spirituel qu'avait autrefois fondé le frère aîné de l'auteur.

Philidor était à la mode, et l'annonce de cette audition avait attiré une foule qui ne le cédait ni par le nombre, ni par la qualité, à celle qui, l'année précédente, avait applaudi l'ouvrage à Londres. « On s'est fait un honneur, dit Bachaumont, d'assister à un pareil spectacle; il est rare de voir une salle aussi bien composée; une foule de cordons bleus, rouges et autres la décoraient; les loges étaient remplies des femmes les plus qualifiées, et, pour la première fois peut-être, les filles en ont été exclues. » A coup sûr, cet élégant public n'était pas dénué de tout snobisme; beaucoup de ces nobles dames et gentilshommes s'étaient rendus à la salle des Tuileries autant pour s'y montrer que pour y goûter une pure jouissance artistique; et s'ils se pressaient pour entendre un ouvrage réputé, ils n'étaient pas sans s'effrayer un peu, à l'avance, de l'art sévère du *Carmen*. Ces craintes pourtant ne subsistèrent pas longtemps. Le poème lyrique, dont l'exé-

cution dura près de deux heures, fut écouté avec une attention soutenue et souleva maintes fois l'enthousiasme. Une seconde audition confirma ce succès.

Le *Carmen* fut, dans les dernières années de l'ancien régime, réentendu à plusieurs reprises dans les diverses capitales d'Europe; il porta à Rome, à Berlin, en Russie les échos d'une juste gloire française et valut à son auteur les félicitations personnelles du roi Frédéric-Guillaume et de l'impératrice Catherine, qui en fit donner à Moscou une représentation solennelle. Le dix-neuvième siècle lui-même le ressuscita : une audition en eut lieu à Paris en 1867.

L'accueil fait au *Carmen Sæculare* était pour le talent du compositeur une haute consécration. Maître de l'opéra-comique, Philidor avait avec *Tom Jones* porté le genre au niveau le plus élevé; il avait avec *Ernelinde* enrichi l'opéra d'accents nouveaux ; il triomphait maintenant au concert avec une œuvre de musique pure, d'inspiration élevée et de forme inattendue.

Il fut moins heureux quelques mois plus tard, à l'Opéra : en dépit de réelles beautés, son *Persée,* dont Marmontel avait écrit les fâcheuses paroles, ne réussit guère. Cette chute fut-elle la cause qui le fit s'éloigner dès lors du théâtre pendant plusieurs années? Toujours est-il que nous ne trouverons trace d'aucun ouvrage de Philidor écrit entre 1780 et 1786, — époque

à laquelle il donna coup sur coup un opéra-comique, *l'Amitié au Village*, et un opéra, *Thémistocle*. L'un et l'autre furent pour la première fois représentés devant la cour à Fontainebleau, où ils n'obtinrent d'ailleurs aucun succès; les critiques du temps, une fois de plus, et non sans raison, rejetèrent sur les poètes, Desforges et Morel, la responsabilité de ces échecs, que les reprises effectuées à la Comédie-Italienne et à l'Opéra ne vengèrent que très imparfaitement.

De nouveau Philidor se tourna vers la musique de concert, où de plus en plus l'inclinait son génie. Débarrassé de la malfaisante collaboration d'un librettiste, dégagé des entraves imposées par les conventions dramatiques, sa noble inspiration se donnait libre carrière. « Ceux qui ont assisté avant-hier, disent les *Mémoires secrets* (17 août 1786), au concert spirituel où l'on a exécuté pour la première fois un nouveau motet de M. Philidor, un *Te Deum* de la plus grande magnificence, ont trouvé qu'il s'était surpassé... Il a peint, suivant ses admirateurs, les bouleversements de la nature entière avec les couleurs les plus effrayantes, et il a trouvé le secret de produire des effets absolument neufs. » Une *Ode anglaise*, qu'il composa un peu plus tard pour la fête donnée à Londres en l'honneur de la convalescence du roi George III, pleine de vigueur et d'éclat, fut sa dernière œuvre importante.

Philidor n'a pourtant alors guère plus de soixante ans; mais bientôt les convulsions révolutionnaires vont mettre un terme à l'épanouissement de son talent. De fait, à dater de 1787, Philidor ne donnera plus que deux petits ouvrages écrits pour une scène de caractère assez spécial : le théâtre des « petits comédiens » du comte de Beaujolais, qui vient d'être créé au Palais-Royal, et qui, de par le privilège dont jouissent les grands spectacles, se trouve contraint de ne faire jouer que des enfants. Sur cette scène curieuse, Philidor fait représenter, en 1787, *La Belle Esclave,* dont le succès, de l'aveu même de l'auteur du livret, un certain Dumaniant, était « entièrement dû à la musique délicieuse dont M. Philidor, en se jouant, a embelli cette bagatelle ».

Il semble, sans que nous ayons pu en découvrir la preuve certaine, que l'année suivante Philidor écrivit la musique d'une autre pièce semblable qui fut jouée à ce même théâtre : *Le Mari comme il les faudrait tous.* Déjà, quelques années auparavant, il avait enjolivé de son art un petit drame, représenté dans des conditions analogues aux spectacles du Bois de Boulogne, *Le Puits d'Amour,* tiré par un nommé Landin d'une imitation de *Daphnis et Chloé.* Là aussi les rôles étaient tenus par des enfants, que l'on applaudissait avec indulgence.

Les dernières années de Philidor s'écouleront beaucoup plus à Londres qu'à Paris. Et le jeu d'échecs va redevenir son occupation principale. Son talent à ce jeu n'a pas faibli avec l'âge, bien au contraire. Le temps n'a atténué ni la lucidité de son esprit ni la sûreté de sa mémoire : « Il y a des éloges étonnants dans les gazettes, écrit-il lui-même à sa femme en 1788, au sujet des trois parties sans voir que j'ai jouées samedi dernier; elles disent que la netteté de mes idées augmente avec mes années. Il est vrai que je n'ai jamais eu la tête aussi nette, car je jouais plus vite que mes adversaires. » Ses amis ne le voyaient pas sans inquiétude renouveler d'aussi extraordinaires exploits. Bien souvent les meilleurs d'entre eux, ceux qui admiraient en lui l'artiste plus que le joueur, l'avaient exhorté à renoncer à des prouesses où risquait de succomber une intelligence capable par ailleurs de si belles créations. Déjà, en 1772, Diderot lui avait écrit ces remontrances : « Je ne suis pas surpris qu'en Angleterre toutes les portes soient fermées à un grand musicien et soient ouvertes à un fameux joueur d'échecs; nous ne sommes guère plus raisonnables ici que là. Vous conviendrez cependant que la réputation du Calabrais n'égalera jamais celle de Pergolèse. Si vous avez fait les trois parties sans voir sans que l'intérêt s'y mêlât, tant pis : je serais

plus disposé à vous pardonner ces essais périlleux si vous eussiez gagné à les faire cinq à six cents guinées... Il y a de la folie à courir le risque de devenir fou par vanité. Et quand vous aurez perdu votre talent, les Anglais viendront-ils au secours de votre famille?... Croyez-moi, faites-nous d'excellente musique, faites-nous-en pendant longtemps, et ne vous exposez pas davantage à devenir ce que tant de gens que nous méprisons sont nés... »

Philidor ne tint, il faut l'avouer, aucun compte de ce conseil, dont le pessimisme, fort heureusement, ne fut point justifié par les faits. Que ces parties « sans voir » le fatiguassent, il le reconnaissait parfois; mais elles constituaient un de ses meilleurs moyens d'existence, et ce n'est que grâce à elles qu'il réussit à subsister pendant la Révolution.

De fait, Philidor, en dépit de ces efforts répétés comme en dépit de l'âge, était loin de voir son intelligence s'obscurcir, non plus d'ailleurs que sa nature ardente se dessécher. Ni son cerveau ni son cœur n'avaient vieilli : la correspondance que, durant les dernières années de sa vie, il échangeait avec sa femme en témoigne. On y trouve le reflet de l'intérêt passionné qu'il prenait aux événements du jour. On y trouve aussi, à chaque page, l'expression d'une communion intellectuelle intime entre les deux époux, l'affirmation

répétés d'un toujours jeune amour. « Ma très chère et adorable amie... J'ai reçu tes deux lettres et je te remercie de ton souvenir du jour où nous nous sommes liés pour la vie... Je te jure de nouveau que je t'aime aussi tendrement que le jour où nous nous sommes connus... Aime-moi comme je t'aime, et crois-moi pour la vie ton très cher et très fidèle ami... » Ces phrases sont une sorte de leitmotiv qui constamment reparaît. Philidor était resté, la soixantaine largement passée, ce qu'il avait toujours été : généreux, loyal, aimant.

Prompt aussi à s'échauffer pour de nobles illusions. Il suivait du plus près qu'il pouvait les événements qui bouleversaient la France, se tenant en contact avec tous ceux qui lui paraissaient pouvoir le renseigner sur leur marche. Son imagination hardie, son amour de la liberté, son aptitude à l'idéologie — disons-le aussi, les défaillances de son esprit critique — l'enflammaient pour la cause révolutionnaire. Avec un optimisme un peu candide, il saluait dans cette « heureuse Révolution » la source de tous les bienfaits. Ni de près ni de loin l'orage ne l'effrayait; ne s'écriait-il pas un jour, en apprenant l'explosion d'un mouvement populaire : « Je crois, ma foi, qu'ils finiront par mettre le feu aux quatre coins de Paris. Ma femme, donne-moi ma canne et mon

chapeau, je veux aller voir l'émeute... » Au surplus, un de ses fils servait, avec une bravoure dont le vieux Philidor se montrait très fier, dans les armées de la République.

Hélas! l'enthousiasme qu'il éprouvait à l'égard de la Révolution allait être bien mal payé de retour. Philidor n'avait pas, au point de vue de son intérêt personnel, sujet de se réjouir des événements. La période révolutionnaire fut pour lui et pour les siens semée d'épreuves. Partagé entre Londres et Paris, il avait beau déployer une incessante activité, multipliant les parties d'échecs, s'occupant de faire reprendre un peu partout ses vieux ouvrages, en préparant même de nouveaux jusqu'à la veille de sa mort, avec un étonnant entrain, il ne s'en débattait pas moins au milieu de pénibles difficultés pécuniaires. Des diverses pensions qui lui avaient été octroyées, la plupart ne lui étaient plus payées. L'art, en ces temps troublés, rapportait peu, et Philidor éprouvait les plus grandes peines à subvenir aux besoins des siens.

Il travaillait cependant avec ardeur. « On va mettre en répétition *Ernelinde,* » disait-il à son fils en 1792. « Je travaille comme un forcené avec Sedaine, qui y fait d'excellentes réparations... J'ai deux grands morceaux à faire à neuf... Mon cinquième acte sera, je crois, un des plus beaux qui puissent exister tant pour

le spectacle, l'intérêt, etc. Je dois cette trouvaille au génie de Sedaine. »

On voit qu'il n'avait perdu ni la foi en son œuvre, ni son enthousiasme pour celle d'autrui. Sept mois avant de mourir il écrivait à sa femme : « Si tu vois Sedaine, tu peux lui dire ou lui faire dire par un des enfants que je m'occupe de son poème[1]. Tous mes thèmes sont trouvés, et si l'on rit encore à Paris à mon retour, cet ouvrage sera bientôt fait. »

A ses déboires financiers vinrent s'ajouter des tristesses d'ordre moral. Vers la fin de 1792, il fit comme chaque année le voyage de Paris à Londres; il avait, comme chaque année aussi, l'intention de rentrer en France après quelques mois d'absence. Mais la Révolution allait lui interdire de revoir jamais sa patrie. D'abord ce fut la guerre, puis ce furent les lois sur l'émigration qui s'opposèrent à son retour : contre toute justice et toute raison, son nom fut porté sur les listes d'émigrés, et l'autorisation de revenir en France lui fut impitoyablement refusée. Sa famille s'épuisa en démarches, s'adressant successivement à tous les Comités. Pendant longtemps ce fut en vain; un jour

1. Il s'agit sans doute d'un opéra intitulé *Protogène,* qu'il ne termina jamais.

Il laissa également inachevé un *Alceste,* d'après le vieux poème de Quinault, retouché par un certain Raisins de Saint-Marc.

enfin elle réussit : hélas! il était trop tard. Philidor depuis des années souffrait de la goutte, et son moral, jusqu'alors si robuste, était atteint par le chagrin que lui causait un isolement prolongé d'avec sa famille et son pays; une crise plus violente que les précédentes, le trouvant à bout de forces, l'emporta au moment même où l'on obtenait pour lui le passeport tant désiré. Il s'éteignait dans des conditions particulièrement tristes, le 31 août 1795; il avait, à quelques jours près, soixante-neuf ans.

Cette mort, survenant en pleine tragédie sociale, n'eut pas le retentissement qu'en d'autres circonstances elle n'eût point manqué d'avoir : l'attention était ailleurs. Dès l'année suivante cependant, le Théâtre-Favart, successeur de la Comédie-Italienne, donna en l'honneur du musicien disparu une représentation qui prit en quelque sorte un caractère d'apothéose. Un peu plus tard, un concert fut organisé à la Comédie-Française au bénéfice de Mme Philidor, dont la situation financière était précaire. Quelque temps après, Monsigny demanda aux anciens Comédiens-Italiens, devenus sociétaires du Théâtre-Favart, de reverser sur la tête de la veuve la pension que pendant vingt ans ils avaient faite à Philidor; sa noble requête fut entendue : témoignage de reconnaissance justifié à l'égard du compositeur qui avait valu à la Comédie-

Italienne tant de brillants succès. A son tour, la Ville de Paris voulut rendre un dernier hommage au grand artiste, en faisant exécuter son buste par Pajou. Ce buste, dont l'original fut offert à la famille de Philidor, portait en inscription ces vers, dont l'inspiration valait mieux que la forme :

Avoir ton âme et ton génie,
Par les mains de Pajou voir son buste sculpté,
C'est selon moi le sort le plus digne d'envie :
C'est être deux fois sûr de l'immortalité.

III

L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE FRANÇAISE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE ET LA NAISSANCE DE L'OPÉRA-COMIQUE[1]

Avant d'aborder l'étude de l'œuvre même de Philidor, il ne sera pas inutile d'évoquer à grands traits l'atmosphère qu'a respirée son auteur, d'indiquer brièvement à quel point de son évolution se trouvait la musique française lors de l'apparition du genre nouveau dont Philidor fut un des principaux créateurs. Il n'est en effet nulle production de l'esprit humain que l'on soit en droit de considérer isolément : aucune n'a de valeur ni de signification qu'en comparaison de ce qui l'a précédée ou suivie. Et c'est le rôle essentiel de l'historien de ressusciter les ambiances disparues pour mieux faire apprécier les ouvrages du passé.

1. Sources principales. — *Mercure,* dates diverses au XVIIIe s. — *Correspondance* de GRIMM. — ROUSSEAU, *Lettres sur la Musique française.* — Articles divers de l'*Encyclopédie.* — DESBOULMIERS, *Histoire de l'opéra-comique,* XVIIIe siècle. — *Mémoires* de Jean MONNET. — *Journal* de FAVART.

Bibliographie. — A. FONT : *Favart,* 1894. — G. CUCUEL : *les Créateurs de l'opéra-comique,* 1910. — *Encyclopédie de la musique,* 1913.

Aussi bien n'est-ce pas là une tâche simplement didactique : si la critique historique ne se proposait que de nous instruire ou d'étayer nos jugements de quelques considérations plus ou moins objectives, si elle se réduisait à nous procurer la satisfaction purement intellectuelle de connaître, elle serait certes peu de chose. Mais son ambition est plus haute; elle souhaite en nous amenant à comprendre, en nous faisant admirer, de nous conduire à aimer. De la compréhension à la sympathie, de l'admiration à l'amour, il n'y a qu'un pas, et facile à franchir. C'est ainsi le privilège de l'histoire d'élargir presque à l'infini le champ, non seulement de nos connaissances, mais de nos joies et — multipliant pour ainsi dire nos personnalités propres — de nous fournir des occasions nouvelles de communier dans la beauté. Faute de quelque effort d'adaptation, la plupart des œuvres anciennes — quelle que soit la puissance de séduction dont disposent encore certaines d'entre elles — risqueraient de nous paraître mortes et de nous laisser froids. Si l'on veut, en particulier, subir tout l'ascendant du vieil art, simple et lumineux, du dix-huitième siècle français, il faut un peu se pénétrer de l'esprit du temps dont il a été le fidèle et délicieux écho.

Où donc en était la musique française lorsque, au milieu de ce dix-huitième siècle, débutait le futur

auteur de *Tom Jones?* En quel milieu, sous quelles influences l'œuvre de Philidor est-elle née? Qu'a-t-elle exprimé des manières de sentir et de penser de son époque? Bref, quelle place occupe-t-elle dans l'histoire de la musique?

*
* *

Une opinion trop commune a longtemps voulu que la musique française — à supposer qu'elle existât — ne fût que l'art léger, superficiel et banal qui, pendant tout le dix-neuvième siècle, a triomphé chez nous avec les gloires de l'opéra, de l'opéra-comique, voire de l'opérette et de l'opéra-bouffe. Ceux qui commettaient une pareille erreur méconnaissaient singulièrement toute une face de notre génie national.

Suivre les développements de la musique française depuis son origine, c'est revivre toute l'histoire de France. C'est évoquer les sentiments et les pensées, les émotions, les enthousiasmes, les amours qui ont, au cours des âges, fait vibrer le peuple de France, qui ont jailli de son cœur et de son esprit, qui l'ont fait sourire ou pleurer, agir ou rêver. Populaire et naïve avec les trouvères du moyen âge; mystérieuse et grave avec les moines médiévaux; savante, riche avec les humanistes de la Renaissance; solennelle et magni-

fiquement ordonnée à la cour de Louis XIV; précise, intelligente et claire au siècle de Voltaire; plus tard, écho des grands souffles patriotiques de la Révolution; ardente, fougueuse, sans retenue aux temps du romantisme; théâtrale sous le second Empire; subtile et tourmentée au début du vingtième siècle, — la musique française est à chaque époque de notre histoire merveilleusement révélatrice de la psychologie nationale du moment. Ce qu'elle a reflété, c'est, dans son infinie richesse et sa diversité, toute l'âme française : elle en a fait saillir les traits avec un puissant relief, et elle la révèle prodigieusement variée, vigoureuse et hardie. De la France et des Français, elle donne une image d'une admirable ampleur. Pour exprimer les faces multiples du tempérament collectif, elle a su se façonner un langage à la fois mâle et délicat, ferme et nuancé; elle s'est constitué une technique savante. La tradition musicale de la France, contrairement aux affirmations fréquentes de l'ignorance, est toute de science, en même temps que de précision, d'équilibre et de raison. Dans le domaine de la musique non moins qu'en d'autres, la sincérité des sentiments, la franchise de l'inspiration s'allient chez nous à un impérieux besoin de logique, au sens des proportions et de la mesure, à la pureté du goût, enfin au raffinement de la technique. N'est-ce point

la France — du moins l'école franco-flamande — qui a donné naissance au contrepoint? N'est-ce pas de France que les compositeurs qui ont illustré ce noble style à ses débuts se sont répandus en Allemagne et en Italie? Les œuvres admirables de nos vieux maîtres du seizième siècle, sur lesquelles l'érudition moderne a projeté tant de lumière, ne suffisent-elles pas à montrer que la vraie musique française est essentiellement intellectuelle et savante?

Elle l'a été précisément jusqu'aux abords de la période qui nous occupe.

Subissant la toute-puissante empreinte de l'esprit classique et des institutions Louis-Quatorziennes, elle avait au dix-septième siècle achevé de s'organiser, de s'épurer, pour atteindre, au dix-huitième, à l'un des sommets de l'art. Mais alors des influences délétères ont commencé de la miner, pour l'entraîner dans une chute dont elle devait être longue à se relever.

L'évolution musicale du dix-huitième siècle a pour étapes successives l'épanouissement du classicisme avec Rameau, les attaques antiramistes de Jean-Jacques et de l'Encyclopédie, la victoire de l'opéra-comique sur la vieille tragédie lyrique, enfin, avec le drame de Gluck, le triomphe définitif de l'italianisme et le reniement de la musique française.

Le public, entraîné par le génie volontaire de

Rameau, avait fait à sa suite l'ascension de cimes où, il faut l'avouer, il ne respirait qu'avec peine. Il fallut peu d'efforts pour le décider à descendre et à se tenir à des altitudes plus modestes, en compagnie de musiciens de moins large envergure. Les appels qui venaient de la plaine étaient d'ailleurs retentissants.

L'idéal de perfection classique vers lequel le dix-huitième siècle avait tendu et qu'il avait en certains domaines atteint, avait, avec l'auteur de *Dardanus,* trouvé sa plus pure expression musicale. Mais celle-ci était venue trop tard : elle ne satisfaisait point aux exigences des temps nouveaux, aux aspirations qui surgissaient alors d'un monde en voie de transformation profonde. Dans le moment même où Rameau réalisait une œuvre qui, en dépit de ses innovations techniques, était dans son essence un monument achevé de l'esprit du grand siècle, la France de Louis XV se détachait de cet esprit et se frayait des voies nouvelles.

Guidé par une élite prodigieusement agissante, éprise d'indépendance et de nouveauté, un public chaque jour plus nombreux et divers naissait à la vie intellectuelle comme à la vie sociale, et la mentalité générale évoluait avec rapidité. Dès la mort de Louis XIV, une vive réaction s'était dessinée, qui n'avait cessé de grandir, contre les disciplines rigou-

reuses, contre les nobles ordonnances, contre tous les « canons » réglementant un idéal sévère. L'excès même des contraintes imposées sous le règne précédent provoquait une rébellion contre la règle, quelle qu'elle fût. Dans tous les domaines, on tendait à l'affranchissement. On était las de grandeur, de noblesse, de gravité; un besoin s'accentuait de liberté, d'aisance et de simplicité; surtout on voulait de la joie. Une société intelligente, frivole et pleine de vie, s'inquiétait moins de la qualité que de l'intensité de ses jouissances. L'art qu'elle appelait de ses vœux devait être fait de mouvement et de facilité. L'ampleur, la force, la tenue étaient pour elle des éléments de fatigue qu'elle désirait éviter. Elle aspirait à quitter les hauteurs olympiennes de l'art classique pour jouir sur la terre d'une existence plus humble, mais moins figée; elle demandait à respirer un air moins pur sans doute, mais aussi moins froid : la calme et sereine raison classique lui semblait sèche et glacée. Il lui fallait un art plus dynamique.

Cette évolution se manifestait partout. Les mœurs en portaient la trace bien accusée. La littérature la reflétait fidèlement. La transformation du style littéraire au dix-huitième siècle en fournit un exemple caractéristique : à la période large et grave d'un Descartes ou d'un Bossuet se substitue une phrase courte,

vive, nerveuse, ne cherchant pas à donner l'impression de la puissance ou de la majesté, mais à expliquer avec clarté, à définir avec précision, à discuter avec subtilité : la phrase de Voltaire, qui ne prétend pas à imposer le respect, mais à convaincre. A amuser aussi, car on veut rire. Si les grands poètes manquent, les faiseurs d'épigrammes et de satires brillent plus qu'en aucun temps. Si le lyrisme a disparu, la verve intelligente et spirituelle abonde. Les sujets les plus graves sont traités d'une plume légère, hardie parfois, superficielle souvent. En même temps se fait jour, timidement d'abord, cette fameuse « sensibilité » qui, sous l'action vigoureuse de Rousseau, va transformer la mentalité française et à son tour engendrera l'échevelé romantisme, — dieu du siècle suivant.

La musique, quelque retard qu'elle y apportât, ne pouvait que suivre le mouvement et traduire à son tour l'esprit nouveau. Aux influences d'ordre général qui l'y invitaient s'en ajoutaient d'autres, plus directes : l'action des Encyclopédistes, et tout particulièrement de Rousseau, devait s'exercer vis-à-vis de l'art musical avec une force extrême ; elle allait pousser la musique française dans des voies dangereuses, où il s'en est fallu de peu qu'elle se perdît à jamais. Cette action, si grande et non moins néfaste, a été double. En premier lieu, les « philosophes » ont entièrement méconnu le

rôle propre de la musique, qu'ils ont prétendu réduire au servage à l'égard de la parole; d'autre part, ils ont, — Jean-Jacques surtout, — sous prétexte de naturel, voulu ériger en dogme la simplicité et l'ignorance; ils ont renié le fier et hautain idéal qui exige de la musique qu'elle ait du style et du musicien qu'il ait de la culture.

Les Encyclopédistes ont jugé de la musique, de la musique dramatique, car ils n'en ont guère admis d'autre, d'un point de vue de dramaturge, et non de musicien.

Ce n'est pas qu'ils aient été, comme on l'a dit parfois, entièrement dénués de connaissances techniques; du moins ils ne l'étaient pas tous. Mais il importe peu qu'ils aient ou non été familiarisés avec la science de l'harmonie; ce qui est grave, c'est que, sachant ou non le solfège et le contrepoint, ils soient demeurés, dans leurs conceptions musicales, des gens de lettres; pis encore, des gens de théâtre.

A la fois logiciens épris de théories absolues et amateurs passionnés du genre littéraire le plus conventionnel qui soit, le genre dramatique, ils partageaient avec la cour et la ville, avec les grands seigneurs et le petit peuple, un goût violent pour l'opéra. Mais, d'esprit plus critique et de raison plus exigeante que la foule, ils étaient rebutés par la désespérante

absurdité, par l'invraisemblance outrée des poèmes; ils l'étaient d'autant plus que ce qui dans un opéra les intéressait avant tout, — ce qui, pourrait-on dire, les intéressait presque exclusivement, — c'était la « pièce ». La lecture des critiques de l'époque est à cet égard bien significative : analyse des livrets, dissertation sur les sujets, les personnages, les effets dramatiques, appréciation du mérite littéraire des vers ou de la valeur scénique des poèmes, on y trouve de tout cela en abondance. Sur la musique, en revanche, bien peu de chose. Et, le public adoptant la manière de voir des doctes philosophes, c'est le livret, non la musique, qui décide du succès ou de la chute d'un ouvrage. Le malheureux musicien est à la remorque de son poète et n'a pas souvent à s'en louer. C'est que les Encyclopédistes, s'en tenant à la conception rétrécie de Jean-Jacques, ne considèrent pas la musique comme étant par soi-même un langage ayant sa puissance expressive et sa signification propres, mais comme un accessoire. La musique ne consiste, pour eux, que dans une traduction *littérale* de la parole; la musique sans paroles est inadmissible : la musique pure n'a pas de sens, et Rousseau n'a pas assez de sarcasmes pour la sonate, dont il prédit la mort rapide. Que nous voici loin de Rameau, pour qui la partie capitale d'un opéra était dans les morceaux symphoniques et qui

répondait, dit-on, à une chanteuse se plaignant de ne pouvoir faire entendre ses paroles : « Qu'importe, pourvu que l'on entende ma musique ! » Que nous voici loin, aussi, de tous les grands compositeurs de musique instrumentale qui ont brillé en France depuis le Moyen Age jusqu'à François Couperin !

La musique n'est donc pour Jean-Jacques qu'une accentuation des mots. Il s'ensuit que la qualité de toute musique dépend de la valeur musicale de la langue parlée à laquelle elle s'adapte. Or la langue française, affirme Rousseau, est antimusicale essentiellement. Aucune bonne musique ne peut être écrite sur des paroles françaises. C'est pourquoi il n'y a, suivant lui, ni mesure ni mélodie dans notre musique : « Le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue... » D'où il ressort que « les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux ».

Toujours en vertu de cette assimilation de la musique au langage parlé, Rousseau n'admet pas l'audition simultanée de plusieurs chants. Pas de motifs multiples, pas de contrepoint, pas d'harmonie. Tout ce qui exige quelque savoir, quelque technique, est prohibé. Le facteur intellectuel ne doit apparaître qu'en ce qui concerne le côté littéraire d'un ouvrage; la musique

ne doit pour sa part exiger de l'esprit aucun effort; il faut avoir à saisir le moins de rapports possible entre les éléments constitutifs de la trame musicale; il faut réduire au minimum — Jean-Jacques irait volontiers jusqu'à supprimer entièrement — l'opération intellectuelle que nécessite, qu'on le veuille ou non, toute jouissance proprement musicale. Il faut être simple, il faut être instinctif; c'est-à-dire qu'il faut être ignorant.

Toutes les traditions, toutes les conquêtes de la vraie musique française sont ainsi battues en brèche. La puissance expressive de l'harmonie, Rousseau la méconnaît entièrement. Il ne veut — ni ne peut — écouter plus d'une note à la fois. C'est que pour saisir la valeur de l'harmonie « qui ne diminue en rien le prix de la mélodie.... », il faut, selon la parole de Rameau, « une grande expérience, et pour l'acquérir il faut avoir souvent écouté et pendant longtemps une musique remplie d'harmonie, surtout dès le berceau, pour ainsi dire... Vos philosophes, gens de lettres et artistes, que vous prenez pour juges... n'ont peut-être écouté que des chansons, même dans un âge avancé. »

Comme la musique n'a d'autre sens que celui de la parole qu'elle traduit, ce qui essentiellement importe, c'est la valeur littéraire de la pièce. Toute l'attention,

tout l'effort des Encyclopédistes porte donc sur le poème. Il n'était pas difficile, en effet, de ridiculiser la puérilité solennelle de la vieille tragédie lyrique. Celle-ci avait, du temps de Lully, trouvé un maître en Quinault, dont le talent poétique avait fait oublier les faiblesses de l'opéra. Depuis lors elle ne montrait plus guère que ses défauts. Privée des vers élégants d'un Quinault, elle n'était plus — musique à part — qu'un spectacle assez enfantin, emphatique et guindé, également dénué de vraisemblance et de vie, d'intérêt et d'émotion. Elle n'était qu'un prétexte à divertissements somptueux et froids que reliait entre eux un texte fort plat, et dont l'apparition réitérée ne se justifiait point en raison. De ce point de vue, la critique de l'opéra classique, de celui de Rameau en particulier, était facile et justifiée. Il était naturel que l'on cherchât à vivifier, à « déconventionnaliser » une forme sèche et pauvre. L'éloquence et la verve d'un Rousseau trouvaient là matière à s'employer, et l'action des Encyclopédistes pouvait, à cet égard, et devait être heureuse : elle a en fait préparé une réforme fameuse dans l'histoire de l'art, la célèbre « révolution gluckiste », — révolution beaucoup plus dramatique que musicale et dont le caractère a été, au vingtième comme au dix-huitième siècle, bien souvent déformé.

Mais comme les philosophes généralisaient la portée

de leurs attaques, ne la limitant point à l'élément littéraire de l'opéra, leur vigoureuse opposition avait pour conséquence, en attendant Gluck, de détourner le goût du public à la fois de la tragédie lyrique — ce qui n'eût été que demi-mal — et de la musique française, de la vraie musique française, — ce qui était plus fâcheux.

Cette faveur retirée à l'opéra, c'est l'opéra-comique qui va en hériter.

*
* *

Au moment même, en effet, où grand public et théoriciens étaient d'accord pour demander à la musique, au théâtre musical, des notes nouvelles, l'opéra-comique arrivait à la maturité nécessaire pour apporter aux uns comme aux autres la satisfaction réclamée.

Héritier des parodies et des comédies-vaudevilles de la Foire, le genre nouveau qu'avaient façonné des écrivains comme Lesage, des compositeurs comme Gilliers, Mouret, l'Abbé, était en mesure, vers 1750, d'offrir à des auditeurs lassés du grand opéra un répertoire plus vivant, des sujets plus humains, une forme dramatique plus naturelle, en même temps qu'une musique plus coulante, plus variée dans ses accents, plus directement évocatrice des sentiments ordinaires de la foule.

Avant même d'en arriver à ce point, avant d'acquérir droit de cité dans l'estime des vrais artistes et des amateurs éclairés, l'opéra-comique avait depuis longtemps connu le succès, en France comme en Italie.

L'opéra-comique, tel que Philidor allait le réaliser dans sa perfection, peut se définir une comédie alternativement parlée et chantée, où les deux modes d'expression, la parole et la musique, se mêlent et se succèdent librement. Cette forme d'art avait eu chez nous toute une lignée d'ancêtres. Dès le Moyen Age on peut en découvrir le germe dans les farces et les soties dont le *Jeu de Robin et Marion,* du fameux maître Adam de la Halle, demeure le plus célèbre exemple. Plus tard, les ballets de cour, qui firent fureur au seizième siècle, comprirent parmi leurs éléments multiples quelques-uns de ceux qui devaient caractériser l'opéra-comique : ils comportaient notamment des couplets chantés alternant avec des dialogues en prose. A son tour, l'opéra lui-même contribua à la formation du genre qu'on devait, un jour, lui opposer en rival dangereux : quelques-unes des tragédies lyriques de Lully, plus encore certains *opera seria* italiens, contiennent en effet des intermèdes comiques qui constituent de véritables fragments d'opéras-bouffes. De leur côté, les comédies-ballets de Molière présentent des parties musicales se rapprochant de la formule

de l'opéra-comique. Mais la musique — chant ou danse — n'y est admise qu'à titre exceptionnel, en tant que divertissement justifié par l'action.

Avec les pièces représentées pendant le dernier tiers du dix-septième siècle par les fameux Comédiens-Italiens de Scaramouche et d'Arlequin, le rôle de la musique s'accentua jusqu'à devenir parfois capital. Mais l'opéra-comique n'existera réellement que lorsque les scènes parlées et les scènes chantées alterneront sans autre raison que la libre volonté de l'auteur, que sa préférence tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre de ces deux modes d'expression.

C'est au Théâtre de la Foire, successeur des Comédiens-Italiens congédiés en 1697 pour avoir manqué de respect à Mme de Maintenon, qu'il appartiendra de réaliser cette conception.

Dans les dernières années du règne de Louis XIV, deux vastes foires, datant de plusieurs siècles, se partageaient les faveurs d'un public aussi nombreux que divers. Établies chacune sur une rive opposée de la Seine, ouvertes l'une et l'autre pendant plusieurs semaines par an, elles offraient toutes deux, bien que brillant d'un inégal éclat, le spectacle le plus pittoresque. Tenant souvent plus du cirque que du théâtre, ces spectacles apportaient à une population qui commençait à se fatiguer d'une austérité de façade

l'élément de gaieté extérieure, de joie un peu épaisse et débordante qui lui manquait. C'était un terrain préparé pour qu'y prît racine le naissant opéra-comique.

Nous ne retracerons pas les innombrables avatars qu'eurent à subir les théâtres de la Foire, que les jalousies des scènes officielles ne cessèrent de poursuivre et qui, par leur constante ingéniosité, surmentèrent toutes les oppositions. Faisons seulement observer que des péripéties mêmes qu'il leur fallut traverser résultèrent précisément les conditions les plus favorables à l'éclosion du genre nouveau. Attaqués simultanément par l'Opéra qui prétendait leur interdire la représentation des pièces entièrement chantées et par la Comédie-Française qui leur refusait le droit de jouer de véritables comédies, les Forains se trouvèrent amenés à imaginer un mélange plus ou moins savamment dosé des deux genres. Et ce fut là l'origine réelle de l'opéra-comique. Un écrivain, plus qu'aucun autre, mérite d'être considéré comme le fondateur littéraire de ce genre. Lesage, l'immortel auteur de *Gil Blas,* a laissé un nom indissolublement lié au souvenir du répertoire qui assure à la Foire une place honorable dans l'histoire de l'art. Observateur pénétrant, humoriste spirituel, dramaturge ingénieux, Lesage écrivait de petites pièces satiriques rapides, vivantes, pleines de verve audacieuse et de gaieté,

qui firent fureur pendant près d'un quart de siècle et qui sont aujourd'hui pour l'historien une source précieuse d'enseignements concernant la mentalité française au temps de la Régence.

La musique dont s'ornaient les pièces de Lesage et celles de ses émules était de trois sortes : elle était constituée tantôt par des airs d'opéra parodiés, c'est-à-dire auxquels on adaptait des paroles nouvelles; tantôt par des « vaudevilles », vieilles chansons populaires dont on rajeunissait les couplets, comme on le fait dans nos revues modernes; tantôt enfin par des compositions entièrement originales : ce sont ces dernières qui contiennent en germe l'opéra-comique. A quelqu'une de ces catégories qu'elle appartînt, la musique jouait à la Foire un rôle important.

Par sa fraîcheur, sa grâce ou sa vivacité, elle réussissait déjà fort adroitement à évoquer une atmosphère, à suggérer une impression : de nombreuses pages des musiciens attitrés de la Foire, Gilliers, entre autres, Mouret, Saint-Sevin dit l'Abbé, l'attestent avec éclat, et sont encore aujourd'hui pleines de charme ou d'esprit.

Peu à peu, en dépit de la résistance de certains écrivains qui, tel Favart, craignaient que l'originalité de la musique fît tort à leurs succès personnels, la prépondérance des airs nouveaux s'affirma, tandis que la

parodie et le vaudeville perdaient de leur faveur. Le talent des compositeurs élargissait chaque jour le domaine de la musique neuve. En même temps d'ailleurs que s'accroissait l'importance des airs nouveaux, les parties symphoniques se développaient. Ouvertures, danses, ritournelles devenaient de plus en plus fréquentes et gagnaient en dimensions; le nombre des exécutants de l'orchestre, d'abord très réduit, s'enflait progressivement. De toutes les façons, le rôle de la musique ne cessait de croître. Ainsi l'éducation musicale du public se faisait progressivement. Elle ne bénéficiait pas seulement, d'ailleurs, des efforts de quelques spécialistes habiles; de grands artistes se mettaient de la partie : nous retrouvons en effet parmi les premiers créateurs de l'opéra-comique Rameau lui-même, qui donna au théâtre de la Foire plusieurs partitions. La principale paraît avoir été l'*Endriague,* représentée en 1723; elle ne nous est malheureusement pas parvenue. Mais nous savons, en particulier par la lecture de *Platée,* de quelles ressources disposait dans ce domaine l'illustre auteur de *Castor et Pollux.*

L'opéra-comique de la Foire connut sous la Régence, et durant les premiers temps du règne de Louis XV, une vingtaine d'années de succès et de prospérité. Après une période moins brillante, il venait de retrou-

vert, sous l'intelligente direction de Jean Monnet, tout son éclat, lorsque l'hostilité inquiète de la Comédie-Francaise obtint, en 1745, sa fermeture. Monnet devait cependant, quelques années plus tard, en obtenir de nouveau le privilège et le rouvrir avec éclat le 3 février 1752.

Mais entre temps un événement qui devait avoir une forte répercussion sur l'avenir de la musique française s'était produit : en 1746, une troupe italienne avait représenté à Paris la *Serva Padrona* de Pergolèse. A vrai dire, le succès de cette première tentative avait été mince, encore que quelques dilettantes eussent été très frappés. Mais lorsque la pièce fut reprise par la Comédie-Italienne en 1752, ce fut un éblouissant triomphe. Le public, saturé des grandeurs souvent artificielles de l'Opéra, écouta avec délices une musique étonnamment vivante, alerte et simple. Les théoriciens, Grimm et Jean-Jacques en tête, s'enflammèrent. Et ce fut la grande querelle des Bouffons. On connaît cette célèbre « guerre », qui passionna la cour et la ville au point de leur faire oublier les plus graves événements politiques : cette guerre où s'opposèrent les uns aux autres, avec une véhémence extraordinaire, les partisans de l'opéra-bouffe italien et ceux de l'opéra français. Si mal posée que fût la question débattue, si excessifs et inconséquents que fussent les arguments

invoqués de part et d'autre, la querelle eut une portée lointaine. C'est qu'en effet, les importations italiennes du milieu du dix-huitième siècle donnèrent le signal du plus violent assaut qu'eût encore eu à subir la musique française, et qu'à cet assaut elles participèrent vigoureusement. Toutes les tendances antinationales, anticlassiques, antiramistes se trouvaient réunies et coordonnées sous un même drapeau.

Sans doute on a souvent dénaturé l'action réelle des Bouffons sur l'évolution de la musique française. Pendant longtemps, et jusqu'à une date relativement récente, c'est à la représentation à Paris de la *Servante Maîtresse* que l'on a fait commencer notre opéra-comique. C'est là une erreur manifeste. Depuis que nous connaissons mieux le répertoire de la Foire, nous savons que tous les éléments caractéristiques de l'opéra-comique s'y trouvent; les compositeurs qui sont devenus les maîtres du genre, Philidor et Monsigny, ont bénéficié des efforts et des trouvailles accumulés pendant de longues années par une pléiade de musiciens français, et il ne faut pas exagérer l'importance de leur dette à l'égard de Pergolèse et des Bouffons. Cette dette, néanmoins, existe. Si l'opéra-comique français n'avait pas besoin d'interventions étrangères pour naître et pour grandir, il faut recon-

naître que l'exemple des Italiens a favorisé son épanouissement. Les Bouffons, par leur vogue même, par le bruit fait autour de leurs succès, ont développé le goût du grand public pour la comédie musicale et, par là, orienté vers l'opéra-comique les jeunes compositeurs du temps. Ils ont porté un coup mortel aux vaudevilles et habitué la foule à l'audition de musiques nouvelles. Ils ont largement accru dans le théâtre gai l'importance de la musique, lui confiant le premier rôle. Ils ont enfin et surtout donné le modèle d'une musique vivante, rapide et souple, douée d'un pouvoir dynamique jusqu'alors inconnu chez nous. Malheureusement, en même temps qu'ils faisaient preuve d'aussi précieuses qualités, ils favorisaient de très fâcheuses tendances, dont l'affirmation de jour en jour plus vigoureuse allait aboutir à la ruine de l'art musical français : tendances à la recherche de l'effet facile, à la virtuosité sans âme, à l'absence de style.

A la fois bonne et mauvaise, l'influence des Bouffons se fit immédiatement sentir. Presque instantanément, l'on vit se multiplier les imitations, aussi bien françaises qu'italiennes, de Pergolèse. Certaines d'entre elles furent d'ailleurs remarquables, tels ces étonnants *Troqueurs* d'Antoine Dauvergne, qui permirent au spirituel directeur Jean Monnet de mystifier agréable-

ment un public auquel il avait fait croire qu'il s'agissait d'une œuvre purement italienne; ce fut un gros succès et une joie générale. Avec Rousseau, qui fit acclamer son *Devin du Village,* ce furent les moins bonnes influences d'outre-monts qui triomphèrent. A la vérité, la puérile piécette de Jean-Jacques, représentée seulement en octobre 1752, avait été écrite antérieurement à la reprise de la *Serva Padrona,* mais elle n'en était pas moins imprégnée de l'italianisme dont Rousseau s'était nourri au cours de ses voyages. De l'italianisme, tout au moins, elle possède la facilité banale, la pauvreté de substance, la mollesse des contours et la nullité harmonique; elle n'en avait en revanche ni le mouvement ni l'intensité de vie; une sentimentalité fade, superficielle et un peu niaise y remplaçait désavantageusement l'esprit et l'entrain de Pergolèse. Elle avait les défauts de l'italianisme sans en avoir les qualités.

Là précisément était le danger : il était plus facile en effet d'imiter les procédés un peu gros, les faiblesses nombreuses des Bouffons, que d'égaler la verve abondante et la grâce joyeuse d'un Pergolèse. De même qu'un peu plus tard, il sera beaucoup plus aisé d'emprunter à Gluck la négligence de son écriture que de retrouver le souffle de son génie.

C'est ce qui ne manqua point de se produire. Et c'est

pour avoir — seul, peut-on dire, entre les compositeurs français de la seconde moitié du dix-huitième siècle — évité cet écueil, que Philidor mérite une place à part dans l'histoire de la musique.

IV

L'ŒUVRE

Philidor débutait donc au moment même où deux courants artistiques s'affrontaient : son originalité fut d'avoir, dans une large mesure, allié les qualités presque contradictoires de l'un et de l'autre style; il fut assez fort, tout en cédant aux tendances nouvelles, pour ne pas renier les traditions anciennes. Au public de théâtre, il donne ce qu'il réclame : une musique essentiellement vivante, exprimant la verve et la gaieté, la tendresse et l'amour de personnages pris dans la nature, dans la vie courante; mais en même temps, une musique conservant les vieilles caractéristiques nationales : fermeté de lignes, pureté d'expression, sobriété d'accent, recherches harmoniques et instrumentales. Tout en écrivant pour la scène, il demeure avant tout un musicien. La vigueur de son tempérament et sa culture artistique le sauvent.

Dès sa première tentative, sa personnalité s'affirme. *Blaise le Savetier* est un opéra-comique du même genre que les opéras-bouffes des Italiens ou de leurs

imitateurs, mais d'un style, d'une forme et d'un goût très différents. Ce que ce petit ouvrage apportait de nouveau, un critique du temps l'a, quelques années plus tard, assez bien indiqué dans un article du *Mercure* qui mérite d'être cité. « Les choses en étaient à ce point : la musique gagnait chaque jour; on s'accoutumait à l'entendre, ce qui aidait à devenir capable de la sentir. La musique française était absolument discréditée du côté de ce qu'on appelle « le petit genre », c'est-à-dire celui des grâces et de la gaieté. Ce qui existait alors était véritablement un mélange de tournures françaises et de tournures italiennes. Notre musique était chose facile à chanter, mais c'était un assemblage informe, et l'harmonie n'avait pas acquis alors autant de perfection que le chant. Un homme parut, dont le premier ouvrage sembla plus extraordinaire qu'agréable. Les oreilles, étonnées d'être remplies pour la première fois, se crurent assourdies. L'expression des paroles rendues d'une façon plus nouvelle ne fut point d'abord sentie. Parce que ce musicien transporta dans l'orchestre la passion qu'il avait à peindre, afin de conserver au chant sa simplicité, on lui refusa de l'expression; et parce qu'il ne s'astreignit point à donner à toutes ses ariettes la tournure quarrée et monotone d'une brunette ou d'une romance, on nia qu'il eût du chant. Tel est l'effet que

produisit *Blaise le Savetier* dans sa nouveauté. On n'était pas encore assez sensible à la musique, on n'était pas assez instruit de ses moyens, pour tenir compte à cet auteur, autant qu'il le méritait, des tableaux ingénieux qu'il nous avait offerts, de l'emploi raisonné des instruments à vent qui n'avaient jusqu'alors servi que de remplissage, de la hardiesse avec laquelle il avait osé le premier peindre les passions différentes et contrastées de cinq à six personnes dans un même morceau sans confusion, sans embarras, sans jamais faire perdre à l'un d'eux le caractère qui lui avait été donné. Nous avions des chœurs, nous avions des fugues ; mais un quinque dialogué avec autant d'esprit que de force d'harmonie, c'est ce dont on n'avait l'idée ni en France ni en Italie. »

De fait Philidor avait dans cet acte de début déployé un esprit pétillant, une rare vigueur de touche, en même temps qu'une remarquable habileté de mise en œuvre. Sur un sujet d'ailleurs plaisant, il avait écrit une musique rapide, vivante, expressive : il avait su être gai sans friser la vulgarité, être abondant et clair sans cesser d'avoir du style.

La pièce débute par un duo qui met aux prises deux époux en dispute, dont une série de plaintes et de ripostes spirituelles et nerveuses éclaire à merveille la psychologie. Un peu plus loin, le quintette en *ut*

majeur, qui lors de son apparition parut si original, exprime tout à la fois les imprécations d'une créancière, les supplications d'un ménage insolvable et la solennité autoritaire de deux recors. La simultanéité des rythmes contrastés et des motifs différents, dont chacun affirme avec précision son individualité, était une nouveauté curieuse ; et de l'ensemble de ces éléments opposés se dégageait une impression de plénitude et de richesse, mais aussi de cohésion parfaite.

Bien des pages de cette petite partition seraient dignes d'être citées, les unes pour leur grâce pénétrante et sans fadeur, tel le charmant andante : « Lorsque tu me faisais la cour... »; d'autres pour leur éclat, tel l'air de M. Pince : « L'argent seul fixe le bonheur... »; d'autres enfin pour la joie saine qui s'en dégage; ainsi le spirituel trio : « Le ressort est, je crois, mêlé... », ou l'allegro bien venu : « Ah! le pauvre homme... »

Les mêmes qualités d'entrain et de finesse se retrouvent dans ce charmant *Soldat Magicien* qui a fait récemment à Paris l'objet d'une si heureuse reprise. Le duo du début, traduisant la dispute de M. et Mme Argant jouant au trictrac, est pétillant de verve originale; il est suivi d'une excellente ariette du mari, vitupérant la perfidie des femmes. Philidor excelle à exprimer avec esprit les querelles et les colères plus vives que durables.

Les valets fertiles en ressources jouent naturellement aussi dans ce répertoire un rôle important : pour chanter leur astuce, Philidor trouve les accents les plus ingénieux et les plus amusants; les ariettes de Crispin dans le *Soldat Magicien* en fournissent de délicieux exemples. Mozart lui-même ne les eût pas désavouées.

Entre toutes les œuvres de Philidor, *le Maréchal* est peut-être celle où le compositeur a déployé la verve la plus entraînante : il règne dans toute cette partition une intensité de vie qu'il est difficile de surpasser. Deux actes signés de Quétant, qui n'en était pas le seul auteur, avaient fourni à Philidor la matière — au reste assez grossière — d'un ouvrage étourdissant de mouvement et de gaieté. Les airs brillants, les trouvailles rythmiques se succèdent dans une allure générale aussi franche que rapide. Les effets sont parfois un peu gros, la mise en œuvre des éléments musicaux un peu simple : l'excuse de Philidor est dans le caractère même du livret qui appelait une musique plus amusante que fine, qui encourageait le goût du compositeur pour l'humour et pour la description. Il faut reconnaître que dans ce double domaine Philidor réussit à merveille. Faisant preuve d'une invention fertile, d'une aisance suprême, il trouve en abondance des motifs fermes et clairs, d'une saveur

toute nouvelle. Par la précision intelligente de ses rythmes, il s'entend à merveille à rendre le caractère de ses héros dont chacun dit ce qu'il doit dire. Voici, par exemple, tout au début le trio spirituel du Maréchal, de sa fille et de sa sœur, se plaignant avec véhémence les uns des autres. Voici la malicieuse ariette « Je suis douce... » Voici encore d'excellents spécimens de musique descriptive : c'est l'original : « Quand pour le grand voyage... », où la voix imite curieusement le son des cloches et s'accompagne de pittoresques effets de cor dominant l'ascension en pizzicati des gammes du quatuor. C'est l'air étincelant du cocher La Bride, célébrant ses exploits professionnels dans des couplets évocateurs et d'un mouvement endiablé; c'est la page ingénieuse qui traduit d'une façon si expressive les tâtonnements, les frayeurs de Colin perdu dans l'obscurité.

Si le caractère dominant du *Maréchal* est la verve joyeuse, quelques morceaux, telle la mélancolique ariette par laquelle débute le second acte, laissent entrevoir les ressources dont Philidor disposera, dans des ouvrages postérieurs, pour l'expression d'une tendresse pénétrante, d'une délicate émotion.

Enfin, quelle que soit d'une façon générale la simplicité de la facture, le chœur final, où six voix se combinent avec une alerte aisance, montre avec quelle

maîtrise Philidor déjà sait atteindre à l'effet d'ensemble le plus riche. C'était ce qu'aucun compositeur d'opéra-comique n'avait su faire avant lui. Si bien que ce pauvre Grimm, tout effrayé, adressait à Philidor ce reproche qui fait sourire, « de prodiguer toujours les grands effets de l'harmonie que les grands maîtres savent si bien réserver pour les occasions importantes ».

Le public ne fut pas si pointilleux. « *Le Maréchal* ramena tous les esprits, — lit-on dans le *Mercure,* — on en chanta toutes les ariettes (en continuant cependant à nier que l'auteur eût du chant, car les premières impressions sont puissantes). Les auteurs adoptèrent ce nouveau genre, qui n'était pas celui de l'Italie; ses tournures de phrases, conséquentes les unes aux autres et qui ne tenaient rien des premiers mélanges, furent le modèle sur lequel le génie des autres musiciens se forma. Ce changement se fit sans qu'on s'en aperçût, sans même qu'on y pensât; on était bien éloigné de croire lui devoir quelque chose : à peine fit-on réflexion que sa manière était neuve, qu'elle n'était pas celle qui jusqu'à ce moment avait été en usage. »

Les applaudissements et les rappels enthousiastes dont l'excellente troupe du Trianon-Lyrique a été l'objet lors de la toute récente résurrection de ce vieil ouvrage, ont prouvé que le public d'aujourd'hui souscrivait sans réserve au jugement rendu il y a plus d'un

siècle et demi par les habitués de l'Opéra-Comique de la Foire.

Avec *Sancho Pança* et *le Bûcheron,* le style de Philidor s'épure. L'exubérance première, qui dans le *Maréchal* s'est donné libre cours, se modère sous l'influence d'un goût plus sûr et d'un esprit plus fin. La couleur n'est pas moins franche, mais elle est moins crue; la vie n'est pas moins intense, mais elle est plus intérieure. Le mouvement demeure rapide, mais il semble que Philidor se préoccupe davantage de traduire des sentiments — et des sentiments qui gagnent en profondeur — que de suggérer des visions.

Le Sorcier porte, plus nette encore, la trace de cette évolution. Sans atteindre à la verve éclatante du *Maréchal, le Sorcier* contient aussi bien des pages débordantes de vie joyeuse : tel le chœur en *sol* majeur au début du deuxième acte; tel l'air qui suit immédiatement ce chœur, et dans lequel s'affirme, à travers de franches modulations, une phrase impérieuse. Le côté humoristique n'est pas négligé; la plaisante invocation par le faux magicien de démons et lutins qu'il imite en contrefaisant leurs voix est traitée de la façon la plus ingénieuse : un récitatif emphatique souligné par un spirituel presto des cordes s'amuse à ridiculiser « toutes les charges qu'on fait à l'Opéra comme ports de voix longues, cadences, etc. » — ainsi que

l'indique une note de la partition originale. C'est un bon spécimen de comique musical. Mais en même temps, Philidor, dans le *Sorcier*, accentue son orientation vers le charme et la grâce. L'ariette de Justin, au premier acte, précédée d'une délicate introduction instrumentale, est déjà pleine de tendresse, sans cesser d'être spirituelle : rien de geignard ni de larmoyant, mais de prenantes et souples inflexions.

Philidor commence d'ailleurs à trouver des accents plus profonds. N'atteint-il pas à l'émotion avec cette belle phrase, où l'on peut presque entrevoir les douloureuses expressions qui seront plus tard celles des premiers romantiques?

Le Sorcier.



Le Sorcier renferme enfin l'une des pages de musique descriptive les plus caractéristiques que nous ait données le dix-huitième siècle : c'est le récit d'une tempête. Une sereine introduction en *ré* majeur peint tout d'abord le calme de la nature. Puis, sous les thèmes ascendants et descendants des flûtes et des hautbois, l'orchestre s'enfle : le vent s'élève. Les violons et les basses dessinent en crescendos vigoureux le mouvement de plus en plus violent des vagues,

tandis que les appels angoissés des hautbois paraissent implorer la pitié de la nature déchaînée. De fréquentes modulations marquent l'évolution rapide des phases de l'ouragan; le tourbillon arrive à son comble; puis les vagues de l'orchestre se font plus lentes; les éléments s'apaisent et le calme renaît, traduit par un andante limpide qui s'achève en douceur. Les moyens qu'employait Philidor nous semblent aujourd'hui un peu disproportionnés avec le sujet traité : les maîtres du dix-neuvième siècle nous ont accoutumés à d'autres richesses de timbre, à d'autres complexités. Il n'en faut pas moins reconnaître qu'en dépit de la simplicité des procédés, Philidor nous a donné une page remarquable de mouvement et de vérité.

Le Sorcier a été l'occasion d'une polémique que, pour l'honneur de ses instigateurs, l'on aimerait à passer sous silence, mais qui eut de son temps trop de retentissement pour qu'il ne soit nécessaire d'en dire au moins quelques mots. Berlioz, et plus tard Desnoireterres, reproduisant les arguments fallacieux d'un certain Sevelinges, ont accusé Philidor d'avoir, dans *le Sorcier,* utilisé le fameux air d'*Orphée :* « Objet de mon amour... » Un fait leur semblait étayer cette accusation, qui a été exploitée sans merci par ce qu'on a fort justement appelé une « critique diffamatoire ». Une lettre de Favart au comte Durazzo nous

apprend en effet que Philidor avait, en 1764, c'est-à-dire à peu près à l'époque où il écrivait *le Sorcier,* accepté de corriger les épreuves de la partition de Gluck. Avec sa franchise habituelle, Philidor avait manifesté son enthousiasme : « Il a été, dit Favart, enchanté de la beauté de l'ouvrage; en plusieurs endroits il a versé des larmes de plaisir. Il a toujours eu la plus grande estime pour le talent du chevalier Gluck; mais son estime se porte à la vénération depuis qu'il connaît l'*Orphée.* » C'est de là que des écrivains malintentionnés sont partis pour incriminer Philidor de plagiat. S'ils s'étaient donné la peine de mieux examiner les textes musicaux, ils se fussent rendu compte de l'inanité de leur thèse; discréditer l'auteur de vingt-cinq opéras originaux parce que dans l'une de ses œuvres, une phrase, pendant une dizaine de mesures, comporte avec un air de Gluck une certaine analogie, c'est en vérité une bien mauvaise plaisanterie. Quel est le musicien auquel un semblable reproche — et souvent sur une vaste échelle — ne pourrait être adressé? Wagner est-il déshonoré parce que des motifs de l'*Or du Rhin* se trouvent chez Mendelsohn? Franck l'est-il pour s'être, dans tel choral, servi de certaines basses wagnériennes bien connues? La liste des réminiscences inconscientes dont se rendent « coupables » tous les compositeurs, sans excep-

tion, serait longue à dresser, et ce serait proprement de l'aberration que de transformer en réquisitoire de pareilles constatations.

Au surplus, en ce qui concerne Philidor, il suffit — on l'a déjà montré et nous le répétons — de se reporter aux textes mêmes pour voir à quoi se réduit l'analogie reprochée et se convaincre de la puérilité de l'accusation. On pourrait, d'ailleurs, procéder à l'inverse et faire un grief à Gluck de s'être à maintes reprises inspiré de tournures de phrases que Philidor avait employées avant lui; ce serait aussi absurde. Philidor et Gluck écrivaient à la même époque; ils se connaissaient l'un l'autre; leurs tempéraments — toutes proportions gardées — ne sont pas sans quelque similitude; leurs styles non plus.

Le *Sorcier* nous amène à l'époque où Philidor, porté par des succès grandissants, se trouve en possession d'une maîtrise absolue de sa pensée et de ses moyens, et aussi d'une pleine confiance en ses forces. A la très complète éducation musicale dont il a bénéficié dès sa première jeunesse, au « don de vie » grâce auquel il a conquis les foules, à l'expérience acquise, il joint maintenant une maturité d'esprit, une profondeur de sentiment, une vigueur de conception qui vont lui faire franchir les frontières du goût commun.

Il a jusqu'ici victorieusement entraîné derrière lui le public, dont il a su exprimer la sensibilité, réaliser les aspirations artistiques sans les excéder jamais; il a donné à la foule le maximum d'art, de science musicale et de pensée qu'elle fût, en l'état de sa culture, susceptible de s'assimiler. Substituant aux vulgarités de la Foire, aux trivialités des théâtres populaires de la première moitié du siècle, des ouvrages plus délicats, mais non moins vivants, il a porté la musique dramatique aussi haut que le pouvait supporter le parterre. Il n'a pas écrit pour une élite; il n'a cherché qu'à traduire en un langage épuré, mais simple, les sentiments, les émotions, les joies populaires. S'il a parfois déconcerté ses auditeurs par la hardiesse de ses trouvailles, il n'a jamais pourtant été si loin qu'il ne réussît à les ramener à lui.

Mais le jour est venu où il va s'élancer plus avant. Sans effort, sans cesser d'être naturel, en vertu de la seule évolution normale de son talent, Philidor va hausser le ton, agrandir ses conceptions, exprimer sous une forme à la fois plus vigoureuse et plus subtile des sensibilités plus riches et des psychologies plus complexes : en vrai novateur qu'il est, il va outrepasser le pouvoir de réceptivité du public. Il va affirmer sa personnalité d'une façon définitive en écrivant *Tom Jones*.

Tom Jones est assurément le chef-d'œuvre de Philidor. C'est probablement le chef-d'œuvre du répertoire de l'opéra-comique français. C'est à tout le moins un ouvrage qui marque une date dans l'histoire de la musique dramatique.

Poinsinet en avait tiré le sujet d'un roman anglais de Fielding, dont la traduction française venait d'obtenir un vif succès : on était alors tout à l'Angleterre; philosophes, artistes, gens du monde s'inspiraient à l'envi des modes et des goûts britanniques. Les trois actes extraits par Poinsinet des quatre longs volumes de l'écrivain anglais n'ont pas — même après les retouches qu'y apporta Sedaine — un bien grand mérite littéraire. Pourtant quelques caractères finement tracés, quelques scènes ingénieuses, assez bien faites pour inspirer un musicien, une certaine variété de ton, enfin une mise en scène pittoresque, une couleur locale un peu factice, mais non dénuée d'un agrément de gravure anglaise, bref bien des détails étaient heureux. Et l'ensemble, transporté sur une scène musicale, faisait quelque chose d'assez nouveau. Ce n'était plus la farce de la Foire; ce n'était plus le livret burlesque de l'opéra-bouffe italien, ni la vive plaisanterie de nos premiers opéras-comiques. C'était une véritable comédie bourgeoise, où des personnages bien vivants exprimaient en une intrigue presque

vraisemblable des sentiments sincères, passant par toute la gamme des nuances, de la gaieté exubérante à la poignante tristesse.

Western, gentilhomme campagnard, jovial et rond, sur les instances de sa sœur, une vieille fille à demi toquée, accorde la main de sa fille Sophie au riche héritier Blifil. Cependant Sophie aime Tom Jones, un « charmant jeune homme », dont elle est également aimée. Malheureusement, Tom Jones est d'une origine inconnue, et Western, qui n'en veut point pour gendre, le chasse de chez lui. Sophie, accompagnée de son amie Honora, s'enfuit et retrouve Tom Jones dans une auberge, où son père et sa tante la rejoignent à leur tour. Après quelques péripéties, tout finit par s'éclairer : la preuve est apportée que Tom Jones n'est autre que le frère aîné légitime de Blifil, — et les choses s'arrangent au gré des amoureux.

Si mince que fût la valeur de la pièce, il y avait là tout un petit drame, tel qu'on n'était pas accoutumé à en voir sur un théâtre lyrique. Mais mieux encore que le livret, la musique de Philidor affirme la nouveauté du genre. A la fois par la qualité des sentiments qui l'inspirent et qu'elle évoque, par la vérité de ses intonations parfois effleurant le pathétique, par la fusion avec le texte, par la richesse et la fermeté du style, elle se distingue nettement de tout

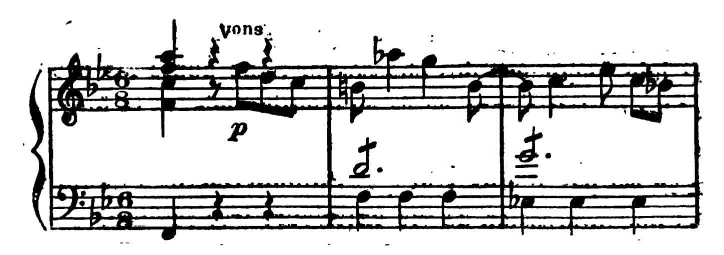
ce qui, sur une scène d'opéra-comique, l'a précédée. Elle traduit non plus seulement de la gaieté superficielle, mais à maintes reprises une émotion simple et sincère. Devançant de plusieurs années les ouvrages sérieux de Monsigny et de Grétry, elle réalise du premier coup — et avec une perfection au moins aussi grande — ce que ces deux musiciens charmants chercheront à faire. Véritable précurseur du drame lyrique moderne, Philidor, avec *Tom Jones,* joue en quelque sorte dans l'histoire de la musique le rôle qu'a joué Diderot dans l'histoire de la littérature en créant la comédie bourgeoise, la comédie que l'on a appelée larmoyante.

Ce n'est pas qu'à proprement parler la musique de Philidor justifie jamais cette épithète : c'est au contraire son mérite d'atteindre à l'émotion sans tomber dans le larmoiement, d'exprimer la tendresse sans se perdre en une sentimentalité puérile. C'est là une qualité que ses rivales n'auront pas toujours.

L'ouverture est un morceau de premier ordre, qui donne une excellente idée des talents de Philidor dans le domaine symphonique. C'est une construction de belle ordonnance, bâtie sur des thèmes de la plus fraîche inspiration, développés en un style rappelant souvent celui de Haydn. Nous sommes loin des pauvres introductions italiennes où une grêle mélodie dite et

redite par les violons est modestement ponctuée par les accords consonants des basses. Ici la trame musicale s'enrichit de motifs secondaires ayant leur intérêt propre et déployés concurremment à l'idée principale avec une parfaite maîtrise, donnant à l'oreille comme à l'esprit de l'auditeur une impression de plénitude. Impression d'ailleurs accrue par le pouvoir de l'instrumentation, qui prend une importance à laquelle ni les Bouffons ni leurs émules français n'avaient accoutumé le public. Les phrases, d'un souffle un peu court sans doute, portent une empreinte très personnelle et, par la simple hardiesse de certaines inflexions, devancent leur temps au point de nous donner l'illusion de respirer en les écoutant les premiers parfums du romantisme allemand ; ce délicieux motif, par exemple, ne ferait-il pas charmante figure jusque dans la *Symphonie Pastorale* ?

Tom Jones. Ouverture.





La pièce débute par un duo charmant qui met en relief l'art avec lequel Philidor sait faire dialoguer, sur des thèmes fort heureusement choisis, des personnages exprimant des sentiments opposés. Sophie et son amie Honora se reprochent réciproquement leur gaieté et leur tristesse. La scène qui suit présente avec infiniment d'esprit la caricature de la vieille tante. Mais voici l'arrivée de Western, qui, tout à la joie, rentre d'une chasse à courre dont il fait en quelques pages pittoresques le récit : tandis que les violons traduisent avec véhémence le galop des chevaux, que les basses imitent les aboiements des chiens, que les cors et les bois entonnent de vibrantes fanfares, les gammes allégrement ascendantes du chant expriment la joie fougueuse des chasseurs. Sans doute les procédés imitatifs sont assez conventionnels, et la forme descriptive de la musique est toujours discutable; il n'en est pas moins vrai que Philidor réussit à donner ici une impression de vie extérieure très intense.

Les premières scènes du deuxième acte — dont le

décor figure un jardin de château anglais — contiennent d'agréables ariettes, parmi lesquelles se détache celle où Western conte son goût pour les jolies filles et ses exploits amoureux. Sophie avoue à son père son amour, et les rythmes énergiques sur lesquels Western exhale sa colère se heurtent à une touchante imploration de la jeune fille. Puis en une ariette charmante, à laquelle de douces modulations dans des tons mineurs confèrent un accent de tristesse concentrée, Tom Jones fait à Sophie ses adieux. Mais Western, bientôt suivi de toute la maisonnée, surprend les amoureux : et nous arrivons aux pages les plus puissantes de la partition, à un septuor véritablement admirable, où tous les personnages expriment avec une vigueur, une émotion, une précision rares — pour ne pas dire inconnues jusqu'alors — les sentiments opposés qui jaillissent du fond de leur être. Dans un mouvement rapide, les cordes et hautbois introduisent le motif sur lequel Western, en de violentes gammes ascendantes, donne libre cours à sa fureur; une belle phrase suppliante de Tom Jones et de Sophie provoque une vive riposte de Western. Successivement entrent en jeu les voix conciliantes d'Honora et d'Alworthy, et les voix agressives de Mistress Western et de Blifil : le chœur se développe, dominé par un motif large et serein des hautbois qui semblent vouloir apaiser le

conflit. Un instant de calme permet à Honora, puis à Tom Jones, de risquer une phrase de supplication, dont les successions en contrepoint sont comme haletantes d'émotion. Tour à tour les sept voix font leur rentrée : Western affirme son thème de colère, l'admirable supplication insiste, les violons accélèrent leur mouvement, et le chœur s'élargit pour s'achever en un superbe épanouissement.

Le troisième acte, qui nous transporte dans l'hôtellerie où Jones est rejoint par Sophie, contient plusieurs scènes de premier ordre. Tout d'abord un quatuor en canon, *a capella,* aussi intéressant par la forme que par l'idée musicale. Puis l'ariette de toute beauté par laquelle Tom Jones confie sa douleur à son ami Dowling. Enfin et surtout la scène où Sophie, demeurée seule, crie son désespoir, son angoisse, et adresse à l'amant qu'elle croit avoir perdu d'ardents et pathétiques appels. C'est d'abord un émouvant récitatif, entrecoupé par les allegros des cordes peignant l'angoisse et l'agitation. C'est ensuite un dialogue, qui atteint presque au sublime, entre la voix, soutenue par le hautbois, et une flûte solo : une phrase en *sol* mineur, infiniment large et douloureuse en la simplicité de ses quatre notes lentement descendantes. Philidor s'est ici, d'un puissant coup d'aile, envolé vers les sphères les plus hautes. Ce n'est plus l'opéra-

comique superficiel et gracieux; ce n'est pas davantage la gravité solennelle de l'opéra : c'est un accent nouveau, spontané, pénétrant, un accent qui se distingue de tous ceux de son temps. C'est la simple et loyale

Tom Jones. Acte III.




p
f
p
f
p
f





expression d'une vraie douleur humaine. Pour la première fois la comédie lyrique, sans renoncer aux éléments de verve et d'esprit qui la caractérisent, se faisait non pas sentimentale ni pleurante, mais réellement émue.

La richesse musicale de *Tom Jones* dépasse, sans contredit, non seulement ce que l'opéra-comique avait produit jusqu'alors, mais ce qu'il devait donner pendant de longues années. Franchise et caractère des idées mélodiques, plénitude et délicatesse de l'harmonie, pittoresques effets d'instrumentation, variété de sentiments, on trouve dans *Tom Jones* un ensemble

de qualités dont on chercherait en vain l'équivalent dans tout le répertoire de l'opéra-comique français ou italien : c'est beaucoup plus chez les maîtres allemands du début du dix-neuvième siècle qu'il faudrait chercher des éléments de comparaison. Souhaitons que le public français n'attende pas trop longtemps l'occasion d'entendre un ouvrage dont l'audition lui permettra de se rendre compte que si notre art musical s'est parfois inspiré de l'étranger, l'inverse s'est également produit.

L'évolution du talent de Philidor devait assez logiquement le mener de l'opéra-comique à l'opéra. Si — après les quelques tribulations que nous avons contées — il obtint sur cette dernière scène un des plus grands succès de sa carrière, il est douteux qu'*Ernelinde* lui constitue aux yeux de la postérité un titre de gloire comparable à ceux qu'il doit aux meilleures de ses œuvres antérieures. Quel que soit l'intérêt de l'ouvrage du point de vue de l'histoire de l'art, et en dépit de très réelles beautés, il est peu probable que le public d'aujourd'hui puisse prendre à l'audition d'*Ernelinde* le même plaisir qu'à celle de *Tom Jones*. C'est que tous les efforts de Philidor ne sont pas parvenus à vivifier un poème qui présentait à peu près tous les défauts du genre. Comme l'avait assez bien expliqué Grimm, le sujet était peut-être suscep-

tible d'être traité d'une manière intéressante et pathétique : malheureusement, tel que l'a conçu Poinsinet, « il est absurde et froid. S'il était seulement absurde et chaud, il aurait pu réussir. La musique de cet opéra est superbe, mais elle ne peut soutenir le poème. »

De fait il semble que ce soit la froideur du librettiste qui ait à de certains moments gagné la musique : les situations, d'un tragique assez conventionnel, les personnages, — héros de légendes scandinaves, — d'une psychologie factice, n'arrivent pas, malgré l'horreur de leurs mésaventures, à émouvoir. Et la veine du compositeur s'en est ressentie. Aussi l'auditeur contemporain serait-il sans doute plus sensible aux défauts de l'ouvrage qu'à ses qualités.

Les reproches qu'il adresserait à la musique d'*Ernelinde* ne seraient pourtant pas ceux qu'elle a suscités lors de son apparition : il ne l'accuserait plus de n'être pas assez sage; il ne déplorerait plus « ce tintamarre interminable des chœurs, cet orchestre rempli d'instruments qui ne se reposent jamais ». C'est au contraire par l'abondance musicale, par la puissance des masses chorales, par le relief des récitatifs, qu'*Ernelinde* serait encore susceptible de l'intéresser aujourd'hui. Et s'il comparait l'œuvre à celles qu'a données l'Opéra pendant le quart de siècle qui a séparé Gluck

de Rameau, il serait frappé de son originalité. La différence est grande en effet entre la vigueur de Philidor et la mollesse grandiloquente d'un Mondonville, par exemple ; les contemporains s'en aperçurent bien : le public, qui s'était habitué à l' « harmonie forte » d'*Ernelinde,* trouva bien fade celle de *Titon et l'Aurore,* qui succéda sur l'affiche à l'opéra de Philidor.

Les récitatifs d'*Ernelinde* avaient un caractère très neuf, qui nous apparaît aujourd'hui moins frappant parce que l'opéra du dix-neuvième siècle nous l'a rendu familier. Plusieurs fragments du premier acte : « O Ciel, écoute ma prière », et « Que vois-je », sont à cet égard caractéristiques : ce n'est déjà plus le récitatif classique, c'est une phrase plus libre et très accentuée. Les chœurs ont de l'ampleur; celui du premier acte : « Jurons sur nos glaives sanglants », répondant avec force aux exhortations du ténor, est d'une belle venue. Au cinquième acte, le chœur des soldats combattant dans la coulisse est d'un grand effet, soutenu qu'il est par un accompagnement d'une instrumentation brillante et curieuse. Philidor y fait un heureux emploi des petites flûtes, des clarinettes, des cors, et surtout des trompettes, qui se détachent avec éclat.

L'orchestre joue d'ailleurs à de nombreuses reprises un rôle intéressant, introduisant ou soulignant de belles phrases auxquelles il donne toute leur valeur :

l'ouverture en fournit d'excellents exemples. Le début du troisième acte est d'une poésie particulièrement prenante. Ernelinde, aux bords du rivage, regarde

Ernelinde. Acte III.



les vaisseaux qui doivent emmener son amant : un solo de flûte et un solo de violon dialoguent sur des

thèmes doux et tristes exprimant à merveille l'état d'âme douloureux de la jeune princesse. C'est une page de beauté très pure.

De tels passages, la partition en contient assez pour justifier l'admiration dont elle a été l'objet : ils ne suffiraient peut-être pas à la provoquer de nouveau. L'ensemble de l'ouvrage manque de la vie intense que Philidor a su infuser à la plupart de ses opéras-comiques, de ses « comédies » mêlées d'ariettes, — et c'est moins la faute du compositeur que celle du sujet, du poète, du genre lui-même.

A la même époque appartient la partition de *Mélide ou le Navigateur*, écrite en 1770 et remaniée plus tard. Cette comédie lyrique en deux actes est loin de manquer d'intérêt. Le style en est pur, et l'inspiration assez soutenue. L'air « Tu ne sais pas... », composé pour le célèbre Larrivée, le chœur « Plions la Voile... » sont du bon Philidor.

Un critique du dix-huitième siècle avait écrit, en parlant d'*Ernelinde*, que de nombreux morceaux de cet opéra seraient applaudis dans les concerts « où l'on n'admet que la vraie musique ». C'était là rendre un juste hommage au style de l'auteur ; bien des fragments des ouvrages dramatiques de Philidor présentent un intérêt musical qui se suffit à lui-même, et peuvent se passer du secours de la scène. Dans *Erne-*

linde, comme dans certaines parties de *Tom Jones*, Philidor avait montré qu'il pouvait s'élever jusqu'aux sphères de la musique pure. Aussi n'est-il pas étonnant qu'à un moment donné de sa carrière il ait été tenté d'aborder franchement le concert : si ce n'est pas là l'évolution la plus fréquente d'un compositeur, ce n'est pas — d'un point de vue purement artistique — la moins normale.

La tentative empruntait son originalité au caractère même de l'ouvrage que donnait Philidor : le *Carmen Sæculare* est un véritable oratorio laïque écrit sur les paroles latines de l'ode fameuse d'Horace. L'idée première de cette composition fut suggérée au musicien par un homme de lettres italien nommé Boretti, qui eut un jour l'occasion de s'étonner en sa présence qu'on n'eût jamais songé de mettre en musique les odes d'Horace[1], dont la poésie harmonieuse et variée lui paraissait, plus encore que le *Tantum Ergo* ou le *De Profundis*, susceptible d'inspirer de beaux chants. Boretti vanta particulièrement à Philidor les mérites du *Poème Séculaire*, qui, par la solennité du sujet, par l'abondance des images, par la variété des mouvements, était bien digne d'exercer les talents de l'auteur d'*Ernelinde* et de *Tom Jones*.

1. C'était là d'ailleurs une erreur.

On se souvient de ce qu'est le *Carmen Sæculare :* au cours des fêtes qu'ils célébraient lors de la naissance de chaque siècle, les Romains faisaient chanter par une cinquantaine de jeunes filles et de garçons un hymne en l'honneur des divinités tutélaires de Rome : c'est le poème qu'Horace écrivit en l'une de ces occasions que Philidor mit en musique. Plus exactement, c'est le poème tel que l'avait assez adroitement reconstitué un érudit du dix-huitième siècle, le P. Sanadon.

Dès l'abord, le compositeur s'enflamma : son imagination ardente et hardie, sa prédilection pour la mise en mouvement des grandes masses chorales et orchestrales, tout le portait à tenter une expérience originale. La tâche n'était point aisée. En dépit de sa noblesse quasi religieuse et de son éclat, le sujet n'était pas sans comporter une solennité mythologique un peu froide, et la nécessité de respecter la prosodie latine risquait fort d'engendrer quelque roideur. Ces difficultés ralentirent bien un peu l'ardeur de Philidor. Un moment hésitant, celui-ci consulta son ami Diderot, qui l'encouragea de tout son cœur bouillonnant; il réfléchit, mûrit sa pensée, et se mit à l'œuvre. Son effort ne fut pas vain. Bachaumont, lors de l'apparition de l'ouvrage, l'a constaté en ces termes assez pittoresques : « M. Philidor a réuni les suffrages des trois cabales qui divisent les amateurs (en Angle-

terre). La première est celle des antiquaires, qui revient à la cabale des Lullistes à Paris : ils ne connaissent d'autre musique que celle de Hændel, regardé chez eux comme le fondateur de cet art... La deuxième est la secte auzonienne; son cri est : *Italiam, Italiam.* Pour réussir auprès d'elle, il faut à toute force être né au sein de l'Italie... ce sont les Bouffonnistes de chez nous. La troisième est celle des Allemands, qui est celle des Gluckistes ici. Malgré la difficulté de plaire à des goûts aussi opposés, les antiquaires, en leur qualité de savants, ont applaudi M. Philidor d'avoir bien rendu le sens du poème latin; les Italiens ont souri gracieusement à son chant et à l'esprit qui règne dans les détails; les Allemands ont frappé du pied, des mains et crié bravo à son harmonie; les Anglais mêmes ont oublié qu'il était Français. »

Devant une assistance des plus brillantes, comprenant les principaux personnages du royaume, trois auditions consécutives sont données, toujours avec le plus grand succès. « Nous n'avons plus rien à envier aux autres écoles, écrit par ailleurs le même Bachaumont. Les musiciens français pouvaient opposer à leur musique dramatique des productions non moins brillantes; à leur musique d'Église des chants encore plus nobles et plus religieux : il était réservé à M. Philidor de les égaler dans l'oratorio, et son pre-

mier essai en ce genre peut être placé à côté des compositions admirables qui ont immortalisé les Hændel, les Hasse et les Jomelli. »

La comparaison avec Hændel est bien un peu excessive, et nous ne souscririons pas sans réserves à l'enthousiasme de ce jugement. Il est néanmoins indiscutable que le poème de Philidor enrichissait la musique française de beautés neuves. C'est avec raison qu'en 1779, le *Mercure*, sous la plume de Suard, déplorait que l'art musical, hors du théâtre, tournât en quelque sorte sur lui-même et que nos compositeurs ne cherchassent point à se frayer des voies nouvelles. Philidor a eu le mérite, qui n'est pas mince, de sortir des sentiers battus, de réagir contre les tendances régnantes, de concevoir et de réaliser une œuvre noble et sévère, renonçant à flatter le goût qu'éprouvait pour la musique dramatique un public insuffisamment cultivé.

L'ouverture, qui débute par un vigoureux largo dominé par les appels énergiques des cuivres, est construite sur deux thèmes principaux dont le premier surtout, doucement exposé par les violons, est, à travers ses délicates modulations, d'une expression pénétrante et très personnelle. Le prologue contient, traduite par un beau récitatif du ténor, une exhortation préliminaire du poète à ses auditeurs. Puis l'hymne

proprement dit commence; il est divisé en quatre parties et sa valeur musicale en justifierait une analyse détaillée, qui excéderait malheureusement les limites de la présente étude. Bien des pages mériteraient d'être citées, qui témoignent à la fois de l'inspiration variée du compositeur et de son habileté à développer ses idées. Bornons-nous à mentionner le premier chœur de la deuxième partie, qui répond avec éclat à la belle phrase chantée par la basse; dans la même partie le charmant andante à 6/8, où les violons et les flûtes dialoguent avec les hautbois, et le quatuor vocal qui le suit; le quatuor avec chœur qui termine la troisième partie, précédé d'une remarquable introduction fuguée des deux violons et de l'alto qui modulent de la façon la plus heureuse et la plus expressive. Citons enfin dans la même partie la strophe du soprano : *Fertilis Frugum,* qui souleva jadis tant d'enthousiasme; et le chœur final, puissant aboutissement d'une œuvre fière et forte.

*
* *

Au cours de l'évolution artistique dont les ouvrages que nous avons rapidement étudiés marquent les étapes principales, Philidor, parti de l'opéra-comique, passant successivement par la comédie lyrique, l'opéra,

la cantate, aboutit avec son *Te Deum* à la musique religieuse. A travers ces métamorphoses, il n'est pas malaisé de reconnaître la persistance des traits essentiels qui caractérisent son art : ce sont ceux-là mêmes que nous avons reconnus dans la musique française depuis le Moyen Age jusqu'à Rameau. Fermeté des idées mélodiques, souci de l'expression juste et de la description précise, science et recherche des plénitudes harmoniques, — toutes ces qualités françaises sont les siennes. Mais elles se retrouvent dans son œuvre, mélangées d'influences italiennes et allemandes, et surtout façonnées selon les tendances de l'époque.

Avant tout, Philidor est bien de son temps. Cette verve, cette gaieté, cet esprit dont les saillies sont marquées au coin du bon sens et tempérées par le bon goût, cette fantaisie équilibrée, cette sensibilité discrète, cette poésie sans mystère, ce sont bien là les marques distinctives de la France de Louis XV. Le fait seul, d'ailleurs, qu'un musicien unissant à un tempérament aussi vigoureux une science aussi complète ait — sauf exception rare — préféré la comédie avec ariette à la tragédie lyrique, est par lui-même un signe des temps. Le choix des sujets et des personnages en est un autre : plus de légendes héroïques, plus de divinités mythologiques, mais des actions sim-

ples, dont les protagonistes sont de petits bourgeois, des ouvriers, des paysans. Des personnages tout proches de nous, ayant des gestes naturels et des sentiments à l'unisson de ceux du public, possédant de moins ambitieuses visées que de nous emplir de terreur ou de pitié, mais sachant, mieux peut-être que de lointains héros, nous faire partager leurs émotions moins cruelles et leurs joies moins sublimes. Un poème, en un mot, auquel l'auditeur puisse s'intéresser, non pas pour l'horreur d'extravagantes situations, mais pour la psychologie de personnages bien observés, dans lesquels il reconnaît plus ou moins ses semblables. Oh! le réalisme n'est pas excessif, la « nature » de Philidor n'est pas sans apprêt, — et voilà qui, encore, est bien du dix-huitième siècle.

Dans ce choix du genre et des sujets, Philidor ne fait à la vérité que suivre l'exemple de Rousseau, de Pergolèse et des Bouffons. Mais il n'emprunte pas, pour ses ouvrages, la même forme que les Italiens. La structure de l'opéra-comique de Philidor demeure celle des pièces de la Foire. C'est la structure caractéristique du genre en France : les Italiens adoptent le récitatif continu; les Français préfèrent l'alternance de scènes parlées et chantées. Les deux manières ont leurs partisans : il n'est pas certain, cependant, qu'en ceci les Italiens n'aient pas choisi la meilleure. Mais

si Philidor ne fait pas exception à la règle française, il diffère assez généralement de ses émules par la façon dont il l'a respectée : il étend le rôle de la musique, réduisant au contraire au minimum celui du dialogue en prose. Ce n'est plus le chant qui constitue l'accessoire, mais le « parlé », qui n'est plus que le lien strictement indispensable entre les airs. La prose dit rapidement ce qu'elle doit dire; on chante le plus possible. Or, loin qu'il en résulte un ralentissement de l'action, l'abondance de la musique donne à l'auditeur une impression de plénitude et de vie. Les vides et les creux disparaissent. Trop souvent, chez les compositeurs d'opéra-comique français, la musique durant de longs intervalles s'efface devant l'action dramatique : elle pousse fréquemment la modestie jusqu'à la carence complète. Ce n'est pas le cas chez Philidor.

L'influence italienne, Philidor la subit aussi dans son style, mais dans une mesure beaucoup moins grande qu'on ne l'a pensé généralement. A coup sûr, Philidor est redevable aux Bouffons de certains exemples heureux. Pergolèse lui a fourni d'excellents modèles de musique rapide, spirituelle et gaie. Les Italiens avaient importé chez nous une phrase flexible et coulante, des rythmes d'une extrême vivacité, des modulations imprévues qui constituaient pour les Français un attrait d'une qualité nouvelle. Dans la

voie ainsi ouverte, Philidor s'engage à son tour, et peut-être y dépasse-t-il ses devanciers. Aucun maître italien n'a plus d'aisance, ne dispose de mouvements plus souples ni plus vifs. Nul d'entre eux ne sait mieux entraîner l'auditeur dans un tourbillon de vie joyeuse. Autant et plus que quiconque, il sait, selon la parole de Rousseau, « passer brusquement d'un ton et d'un mode à un autre et, supprimant quand il le faut les transitions scolastiques, exprimer les réticences, les interruptions, les discours entrecoupés qui sont le langage de la passion tumultueuse ». L'intensité de vie, la légèreté, l'accent, ce que les Italiens ont de meilleur, Philidor le leur emprunte.

Mais là s'arrête la ressemblance; s'il accepte la part positive de l'héritage, il rejette en revanche ce que l'italianisme offre de dangereux : la vulgarité, la fadeur, la mollesse. Il ne sacrifie pas comme les Italiens à la virtuosité dénuée d'idées, il ne se complaît pas aux seules satisfactions sensuelles que donne l'audition d'une belle voix dessinant de trop caressantes inflexions. Il n'a rien de mièvre ni d'affecté. Il dédaigne l'effet facile. Ses thèmes ont une énergie, une sobriété d'accent qui n'ont rien d'italien. Par l'esprit et par le style, il demeure français et classique. La saine et forte tradition nationale se combine chez lui de la façon la plus heureuse avec la vivacité ultramon-

taine. L'esprit de Rameau continue de souffler en lui.

Comme Rameau encore, Philidor est un musicien avant d'être un dramaturge. Pour lui la musique existe par elle-même; elle a son sens et son objet propres; elle doit, avec ou sans le secours de la parole, exprimer l'homme et décrire la nature. Pour y parvenir, Philidor ne restreint pas ses moyens, comme c'est trop souvent le cas du compositeur d'opéra-comique, au seul emploi de la mélodie vocale. Il sait utiliser toutes les ressources de l'harmonie, de la polyphonie, de la symphonie. Il sait la puissance évocatrice de beaux accords, il connaît l'art d'émouvoir à l'aide de subtiles dissonances, révélatrices des nuances du sentiment. Certes, nous sommes aujourd'hui accoutumés à d'autres complexités : celles que Philidor a introduites dans son style n'en étaient pas moins hardies en leur temps; et maintenant encore, si elles ne nous étonnent plus, elles donnent à sa musique une saveur que nous ne trouvons guère dans les ouvrages français et italiens de la même époque. Telle suite d'accords, extraite de *Tom Jones,* n'est-elle pas, aujourd'hui comme hier, profondément suggestive? Le rôle que Philidor fait jouer à l'orchestre est digne d'un véritable symphoniste. Philidor transporte les idées musicales à l'orchestre : il lui confie en propre des dessins mélodiques, dont il accroît la valeur expres-

sive en utilisant habilement les ressources particulières de chaque instrument. Les combinaisons de timbres ajoutent à l'expression de variété : l'emploi fréquent du hautbois introduit en particulier une note de poésie assez neuve. Philidor n'est pas de ceux qui pensent, comme Rousseau, que « de faire chanter à part les Violons d'un côté, de l'autre les Flûtes, de l'autre les Bassons, chacun sur un dessin particulier... », ce soit « insulter également à l'oreille et au jugement de l'auditeur ».

La supériorité de Philidor sur ses contemporains français éclate dans le maniement des polyphonies vocales. Ces quatuors, ces quintettes, ces septuors, où s'assemblent avec tant d'aisance des chants de caractères très différents les uns des autres, sont d'une originalité réelle, et le temps n'a pas diminué leur intérêt; ils contiennent un élément de beauté durable, dont l'opéra-comique du dix-huitième siècle offre peu d'exemples. C'est que ni Monsigny, ni Grétry, — pour ne citer que les maîtres, — ni les Bouffons ne possédaient la vigueur d'inspiration, non plus que la maîtrise technique de Philidor.

« L'artiste inspiré, dit Grétry, peut parfois se passer de la science, mais souvent aussi il s'égare : il est sans caractère parce qu'il est sans principes. » Parole fort juste, que l'auteur de *Richard Cœur de lion* pouvait à

l'occasion s'appliquer à lui-même, et qui marque à merveille la supériorité de Philidor.

Celui-ci ne manque ni de principes ni de caractère. Et ce caractère, sa mélodie suffit à le révéler ; elle a une franchise, une fermeté, une précision qui la distinguent de ses contemporaines. Duni est ingénieux et souple, Monsigny tendre et délicat, Grétry spirituel et charmant. Mais ils sont, les uns et les autres, bien souvent coupables de mollesse, de mièvrerie, d'hésitation. Philidor a l'accent plus mâle, la verve plus impérieuse. De même que ses moyens sont plus riches, son expression même est plus nerveuse, son tempérament plus solide. Sans doute peut-on lui reprocher de manquer parfois de délicatesse : s'il a de la mesure et du goût, il n'évite pas toujours une apparence de pesanteur. Il n'a pas la grâce fluide, la légèreté presque aérienne, la séduisante candeur de certains de ses rivaux; mais son inspiration mélodique est souvent plus large, la substance musicale est chez lui plus consistante. Il captive moins par sa douceur ou sa volupté qu'il n'entraîne par sa force, sa chaleur et son éclat.

Peut-être faut-il, en partie, attribuer quelques-uns de ses travers comme certaines de ses qualités à l'influence des symphonistes allemands. Dès le dix-huitième siècle, Grimm et Framery ont noté les affinités

que présente le style de Philidor avec celui de l'école allemande. Ces affinités sont manifestes. Philidor avait senti, dès sa jeunesse, en admirant Hændel, il avait compris en écoutant au Concert spirituel les *Sonates* pour plusieurs instruments ou les Concertos de Stamitz, ce qu'il y avait de grandeur et de force dans la musique germanique de son temps. C'est un peu avant ses propres débuts que les plus brillants représentants de l'école de Mannheim avaient pour la première fois fait entendre leurs œuvres à Paris. Il n'est pas douteux que Philidor en fut frappé. Son tempérament devait le mettre en sympathie avec cet art solide et vigoureusement charpenté. Par le fond comme par la forme, il s'en approche plus d'une fois ; les successions et les oppositions de mouvements, de thèmes bien affirmés, de nuances nettement indiquées révèlent des similitudes de manières.

Mais Philidor ne fait pas que rappeler ses contemporains d'outre-Rhin. Il a le plus rare mérite, en bien des pages de ses ouvrages, d'annoncer les grands maîtres qui un peu plus tard illustreront d'un immortel éclat l'art germain ; que de fois n'a-t-on pas, en l'écoutant, l'illusion d'entendre quelques mesures de Mozart, — voire même, nous en avons donné des exemples, de Weber et de Beethoven ! Ce n'est pas pour Philidor un mince titre de gloire que d'évoquer sans cesse à

l'esprit de ses auditeurs le nom de Mozart. Il va de soi qu'il n'est pas question de supprimer les distances ni de méconnaître la supériorité de l'auteur de *Don Juan*. Que Philidor n'atteigne pas à la perfection presque continue, à l'incomparable poésie de Mozart, que son œuvre ne rayonne pas de cette quasi divine beauté, voilà qui est l'évidence même. Il n'en reste pas moins que, trente ans avant la venue du maître autrichien, un souffle digne de celui-ci passait à maintes reprises dans l'œuvre d'un musicien français. Combien de phrases, de rythmes, Philidor n'a-t-il pas trouvés, dont la grâce à la fois ferme et délicate, le charme spirituel et pénétrant, la souplesse ou la vivacité n'eussent pas été désavoués par Mozart !

Philidor est plus proche de son successeur viennois que de ses prédécesseurs italiens. Nous savons d'ailleurs combien Mozart était pénétré de musique française. L'influence de notre opéra-comique sur la formation de son génie n'a pas été négligeable : c'est pour l'art du dix-huitième siècle un honneur dont Philidor peut revendiquer sa part. N'est-ce pas d'ailleurs un élève de ce dernier, Lachnith, qui le premier introduisit en France la musique de l'illustre Autrichien ?

Au reste, ce n'est pas seulement Mozart qu'annonce Philidor : nous avons déjà remarqué qu'on croit par-

fois, en l'écoutant, surprendre les premières intonations du romantisme et, dans un souffle avant-coureur, entendre passer de fugitifs accents qui trouveront chez un Beethoven, chez un Schumann, la plénitude de leur épanouissement.

Ce n'est pas à dire — il va de soi — que Philidor ait une conception romantique de la musique. Certes, il n'exige pas de celle-ci qu'elle ébranle tout l'être humain, qu'elle surexcite le système nerveux, qu'elle fasse plus violemment battre les artères. Son art n'exprime que des sentiments définis et mesurés, n'évoque que des visions précises. Raisonnable, intelligent et calme, il connaît la joie saine, la tristesse résignée, la tendresse amoureuse : il ignore les souffrances dont on meurt ou les fureurs de la passion. Il n'est pas, tant s'en faut, dénué de poésie; mais, ainsi que dit Henri Heine parlant de Monsigny, « c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans morbidezza, — je dirai presque une poésie jouissant d'une bonne santé ». Eh! oui, elle a une bonne santé, cette musique, et c'est une question de savoir si elle y perd plus qu'elle n'y gagne. Elle dit avec élégance et netteté ce qu'elle veut dire, et ce qu'elle veut dire est simple et clair. Elle ne va pas au delà, car elle est classique, et c'est le propre de l'esprit classique de rechercher le fini, le parfait, l'achevé,

quitte à restreindre son champ d'action. Son horreur du vague l'oblige à s'imposer des limites bien tracées : toute échappée sur l'infini lui demeure interdite. Faut-il lui en vouloir? Notre idéal, à coup sûr, n'est plus le même. Depuis la fin du dix-huitième siècle, trop d'événements retentissants ont bouleversé le monde, transformé le goût et la pensée. Notre sensibilité frémissante, exaltée par un siècle de romantisme, exige aujourd'hui des voluptés musicales plus intenses; nos sens émoussés de jour en jour se sont progressivement accoutumés à des jouissances plus aiguës; nos psychologies se croient plus complexes; en tout cas nos moyens d'expression sont devenus plus subtils et plus riches. Mais n'est-il pas vrai que dès aujourd'hui beaucoup d'entre nous, parfois lassés d'exubérances, saturés de raffinements, éprouvent par moments le besoin de se retourner vers l'art lumineux de la vieille France pour se rafraîchir avec délices à la pureté de ses sources?

Tous ceux-là, qui chaque jour deviennent plus nombreux, seront pleinement sensibles au clair génie d'un Philidor et lui sauront gré d'avoir enrichi de quelques joyaux rares notre patrimoine de gloire et de beauté.

FIN

OUVRAGES DE PHILIDOR

1° Ouvrages dramatiques.

Blaise le Savetier, opéra-comique en 1 acte de Sedaine. . 1759

L'Huître et les Plaideurs ou le Tribunal de la Chicane, opéra-comique en 1 acte de Sedaine 1759

Le Quiproquo, opéra-comique en 2 actes de Mouston. . . 1760

Le Soldat magicien, opéra-comique en 1 acte d'Anseaume 1760

Le Maréchal ferrant, opéra-comique en 2 actes de Quétant. 1761

Sancho Pança dans son île, comédie en 1 acte mêlée d'ariettes de Poinsinet. 1762

Le Bûcheron, opéra-comique en 1 acte de Guichard et Castet. 1763

Le Sorcier, comédie en 2 actes mêlée d'ariettes de Poinsinet 1764

Tom Jones, comédie en 3 actes mêlée d'ariettes de Poinsinet 1765

Ernelinde, opéra en 3 actes de Poinsinet. 1767

L'Amant déguisé ou le Jardinier supposé, comédie en 1 acte mêlée d'ariettes de Favart et Voisenon 1769

La Nouvelle École des femmes, opéra-comique en 3 actes de Moissy. 1770

Le Navigateur, opéra-comique en 2 actes. 1770

Le Bon Fils, opéra-comique en 1 acte de Devaux. 1773

Zémire et Melide ou la Fausse Infidélité, opéra-comique en 2 actes de Fenouillot de Folbaire. 1773

Les Femmes vengées, opéra-comique en 1 acte de Sedaine . 1775

Le Puits d'Amour ou les Amours de Pierre Le Long et de Blanche Bazu, comédie en 1 acte de Landin 1779

Persée, tragédie lyrique en 3 actes de Marmontel, d'après Quinault. 1780

Thémistocle, tragédie lyrique en 3 actes de Morel. . . . 1785
La Belle Esclave, opéra-comique en 1 acte. 1787
Le Mari comme il les faudrait tous, opéra-comique en 1 acte 1788

2° Ouvrages de concert.

Carmen sæculare, poème pour soli, chœurs et orchestre . 1779
Te Deum 1786
Ode anglaise, hymne pour soli, chœurs et orchestre. . . 1788

3° Collaboration.

Le Devin du Village (J.-J. Rousseau).
Le Diable à quatre (Sedaine).
Les Pèlerins de la Mecque (divers auteurs).
Les Fêtes de la Paix (Favart).

PRINCIPALES SOURCES ANCIENNES

États de France, dix-septième et dix-huitième siècles.
Le Mercure, dix-huitième siècle. Dates diverses.
GRIMM, *Correspondance littéraire.*
BACHAUMONT, *Mémoires secrets.*
COLLÉ, *Journal.*
DESBOULMIERS, *Histoire de l'opéra-comique.*
DE LABORDE, *Essais.*
Correspondance de Philidor. Inédite.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages principaux.

Revue des Echecs, 1847.
France musicale, 1867-1868.
Chronique musicale, 1874-1875.
A. POUGIN, *Chronique musicale*, 1875.
— *Monsigny et son temps*, 1908.
— *J.-J. Rousseau musicien*, 1901.
A. FONT, *Favart*, 1894.
P. FROMAGEOT, *Les Compositeurs versaillais*, 1907.
G. CUCUEL, *Les Créateurs de l'opéra-comique*, 1910.
L. DE LA LAURENCIE, *Encyclopédie de la Musique* (*France, dix-septième et dix-huitième siècles*), 1913.

TABLE DES MATIÈRES

10-21
IMPRIMERIE DELAGRAVE
VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE